# Liedurile pe versuri de Lucian Blaga de Sigismund Toduţă - o posibilă interpretare a configuraţiei melodice.

Liliana GHERMAN

"Fără a ne pierde în analize şi demonstraţii /.../ nu pot să nu semnalez o analogie constituită în aceeaşi zonă geografică: Blaga-Toduţă..."spunea Alexandru Paşcanu în comentariul la un disc de muzică corală aparţinând Magistrului clujean, adăugând: "o bună parte din opusurile lui Toduţă se înscriu în aria viziunii marelui nostru filosof şi poet. Muzica la care mă refer posedă o măreţie pe măsură. Aş spune chiar că opera lui Blaga o aştepta pe cea a lui Toduţă ca un pandant /.../ în lumea sunetelor"[1].

Alte opinii care converg înspre aceeaşi idee, nuanţând-o:
Mihai Moldovan: "liedurile profesorului au demonstrat o unitate distinctă, o frumuseţe de filigran, o tensiune interioară, remarcabile. În aceste pagini, poate cele mai subtil ascunse, cizelate cu o măiestrie ce nu poate să o aibă decât un om pentru care actul de a pune creionul pe hârtia cu portative este de fiecare dată un act decisiv, găsim adevăratul substrat al personalităţii omului şi creatorului SIGISMUND TODUŢĂ"[2].
Cornel Ţăranu: "Se poate vorbi despre o 'afinitate electivă' între Lucian Blaga şi Sigismund Toduţă. Despre ea stau mărturie admirabilele cicluri de lieduri apărute cu generozitate în ultimii ani /.../ dar şi pagini din muzica sa simfonică sau de cameră impregnate de acel lirism nobil doinit, rostit deseori în 'sotto voce', aşa cum însuşi poetul îşi spunea (nu recita!) versurile"[3].
Ada Brumaru: "Îndelunga prospecţie pe teritoriile fertilizate de gândirea filosofică şi de poemele lui Lucian Blaga a fost încă mai cercetătoare în ultimii ani /.../ dovadă expansiunea ciclurilor de lieduri pentru voce şi pian /.../ restituind şi ceea ce este mai greu de a fi prins într-un poet: timbrul distinct al lirismului său"[4].

Pe de altă parte, din mărturisirile însuşi maestrului Sigismund Toduţă, consemnate cu diferite ocazii în ultima perioadă de viaţă (şi care ar putea fi considerată una "de vârf" a creaţiei sale) reiese un ataşament ieşit din comun pentru personalitatea, gândirea filosofică, opera poetică a lui Lucian Blaga. Iată una dintre ele, din care se poate des-

1. Alexandru Paşcanu: Comentariu la discul "Sugismund Toduţă - Coruri", Electrecord ST-EXE 01997.
2. "Lucian Blaga cântat de Sigismund Toduţă", "Muzica", 5-6/1981, p.46.
3. Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica", 6/1986, p.6.
4. Ada Brumaru: "Meşterul şi visul", "România literară", nr.48, 28 noiembrie 1985, p.18.

Scanned with OKEN Scanner

prinde, în acelaşi timp, un întreg proces al gestaţiei muzicale, oferind poate o cheie pentru o mai temeinică înţelegere a acesteia: "Am trăit bucuria unică a contactului cu textele poetului. Lectura lor, în reluări nenumărate, produce un climat muzical specific, care învăluie prin ritmul interior al pulsaţiilor cadenţiale, trasează curbe melodice pe care numai auzul interior le percepe, conturează sensuri semantice abia articulate, imagini şi alcătuiri fluide în prima lor fază, evoluând, în calea gestaţiei, spre conturarea sintagmelor, unde prind contururi simbolul şi mitul"[5].

Concret, creaţia muzicală a lui Sigismund Toduţă inspirată de lirica blagiană cuprinde 19 lieduri pentru voce şi pian, 10 miniaturi corale pentru voci egale pe texte din "Antologia de poezie populară" alcătuită de Lucian Blaga, 10 Madrigale pentru cor mixt - toate acestea gravitând într-un fel în jurul operei-oratoriu "Meşterul Manole", care a prins contur final între anii 1978-1983. De altfel, toate comentariile mai sus citate sunt legate tocmai de primele audiţii ale unora dintre aceste opusuri.

14 dintre lieduri, terminate prin '80-'81 (când a avut loc la Cluj şi prima lor audiţie) au apărut în volum în 1984, grupate pe patru cicluri: 3 lieduri pentru mezzo-soprană (Cântecul obârşiei, Lucruri suntem, Unde un cântec este), 3 lieduri pentru tenor (Lumina de ieri, Cereească atingere, Septemvrie), 3 lieduri pentru bariton (Somn, Fum căzut, Cap aplecat) şi 5 lieduri pentru bas-bariton (Ermetism, Cântec în doi, Cântec în noapte, Dorul=dor, Răboj). În 1983 existau deja în manuscris încă 4 lieduri pentru bariton (Elegie, Amintire, Semnal de toamnă, Drumuri) care, transcrise ulterior pentru mezzo-soprană, s-au completat printr-un ultim lied pe versurile poetului din Lancrăm - Spune-ncet.[6]

Fascinată la rându-mi de creaţia compozitorului Sigismund Toduţă, în general, mai cu seamă după impactul revelator cu opera-oratoriu "Meşterul Manole", am încercat să-mi apropiu şi creaţia de lied. Drumul nu a fost uşor şi, de altfel, nici nu-l consider încheiat.

Complexitatea partiturilor, excepţionala bogăţie de informaţie muzicală pe care o conţin m-a obligat la o restrângere a zonei de investigaţie şi astfel m-am fixat în exclusivitate asupra părţii vocale, pe care am supus-o unui travaliu analitic sistematic, comparabil întrucâtva cercetării de laborator, uneori însăşi metoda utilizată precizându-se şi nuanţându-se pe parcurs, de la un lied la altul.

---

5. Sigismund Toduţă: "Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni", "Tribuna", nr.7 - 12 februarie 1987, p.6.
6. Catalogul creaţiei compozitorului mai cuprinde trei lieduri pe versuri de Blaga scrise în 1956 (9 Mai 1895, Colindă, Melancolie) rămase în manuscris, pe care nu le-am putut încă vedea.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre rezultatele la care am ajuns, mă voi opri în cadrul, evident restrictiv, al acestui referat, asupra câtorva aspecte vizând, în mod nemijlocit, relaţia cu textul poetic. Ideea de la care am pornit în analiză a fost aceea că dincolo de imagistica poetică, de sensurile filosofice sau de interpretările estetice, favorizând expuneri mai mult sau mai puţin abstracte [illegible], există o multitudine de date concrete legate de simbioza muzică-poezie. Altfel spus, m-a interesat felul în care la modul strict obiectiv, forma poetică propriu-zisă (despre care s-a spus că ar fi "o parte nedisociabilă a mesajului poetic"[7], identificându-se - după opinia lui Tudor Vianu - cu "însuşi conţinutul" operei literare "sesizat în ceea ce cuprinde mai original"[8]) este interpretată şi, mai ales, îmbogăţită în plan muzical, în speţă în primul rând în cel melodic.

Acompaniamentul pianistic, deosebit de elaborat şi sugestiv, angajând o tehnică instrumentală superioară, accesibilă numai la gradul cel mai înalt de profesionalitate, m-a interesat în acest context numai într-o primă fază a analizei şi numai dintr-un unghi de vedere: cel al funcţiei formale. Armătura instrumentală are astfel, între altele, şi rolul de a face posibilă spaţializarea textului, reorganizarea sa din perspectiva formei muzicale sau în vederea obţinerii unor anumite efecte retorice. Voi ilustra cele afirmate printr-un singur exemplu - cel al liedului "Cântecul obârşiei":

**Ex. 1**

1.1 Cântecul obârşiei

| | | Nr.silabe | Rima şi forma |
|---|---|---|---|
| 1 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 2 | nici o apă nu se-ntoarce | 8 | b (A) |
| 3 | decât sub chip de nor. | 6 | c |
| 4 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 5 | nici un drum nu se întoarce | 8 | $b^1$ ($A^1$) |
| 6 | decât în chip de dor. | 6 | $c^1$ |
| 7 | O, drum şi ape, nor şi dor | 8 | $a^2(c+c^1)$ |
| 8 | ce voi fi când m-oi întoarce | 8 | $b^2$ (B) |
| 9 | la obârşie, la izvor? | 8 | A |
| 10 | Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor? | 9 | $a^3(b^2+c+c^1)$ |

7. Ladislau Gáldi: "Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga", Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, p.9.
8. Id. ibid.

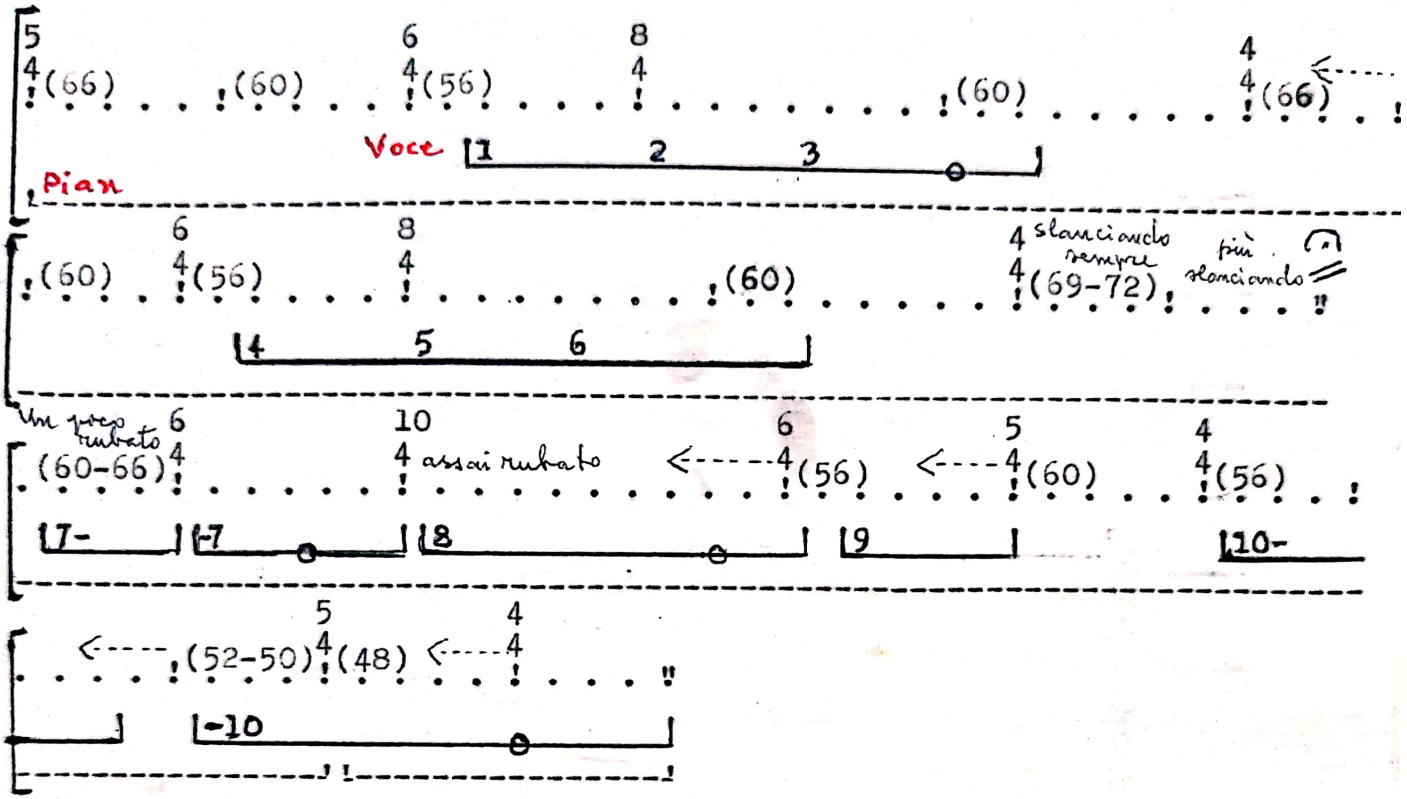
Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga nu împarte această poezie în strofe, un grupaj al versurilor lăsându-se doar dedus. Aşa cum se poate vedea din următoarea schemă:

2.1 Cântecul obârşiei

**Ex. 2a**

Unitatea de timp este pătrimea, cu diferite valori şi în diferite măsuri.

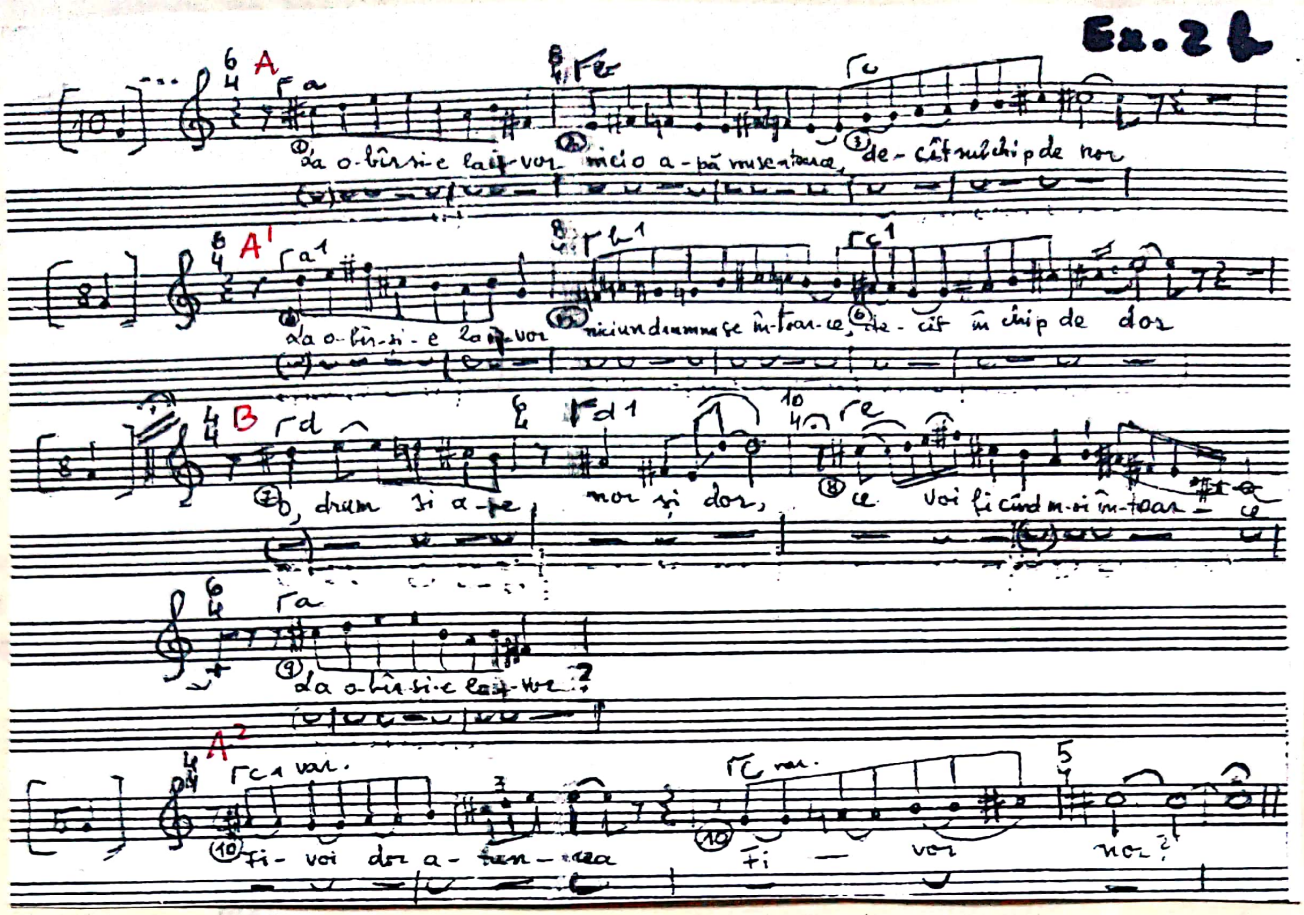



compozitorul reliefează acest grupaj (respectiv 3 + 3 + 4), în ultimele patru versuri intervenind însă şi cu respiraţii interioare, între versurile 7-8, 8-9, 9-10, sau chiar în cadrul aceluiaşi vers (7 şi 10), marcând, în fapt, etapele unei logici discursive întru totul fireşti.

Pornind tot de la acest lied mai poate fi discutat şi un alt aspect, şi anume cel al tratării melodice în relaţie cu prezenţa unor repetări în text (respectiv a unor figuri stilistice "de caracter sintactic" precum anafora, epanafora, gruparea ternară etc.[9]). Aşa cum se poate constata din ex.2b (pag.5) reiese următoarea structură motivică: a+b+c / $a^1+b^1+c^1$ / d+$d^1$+e+a / $c^1$var.+c - conturându-se ca formă un "Bar" cu repriză ($A-A^1-B-A^2$). În scopul plasticizării traiectului melodic, compozi-

9. Ladislau Gáldi: "Introducere în stilistica literară al limbii române", Editura Minerva, Bucureşti 1976, p.152 şi urm.

Ex. 2b




torul diferenţiază procedeele de variere. Astfel, dacă pentru a-a$^1$ şi c-c$^1$-c$^1$var. se poate vorbi despre o variere de tip heterofonic, pentru b-b$^1$ recurge la o fracturare a motivului şi, prin aceasta, la o dilatare intervalică, iar în cazul d-d$^1$ constatăm doar o relativă similitudine ritmică, traseul melodic fiind diferit.

În poezia "Lumina de ieri:

Ex. 3a

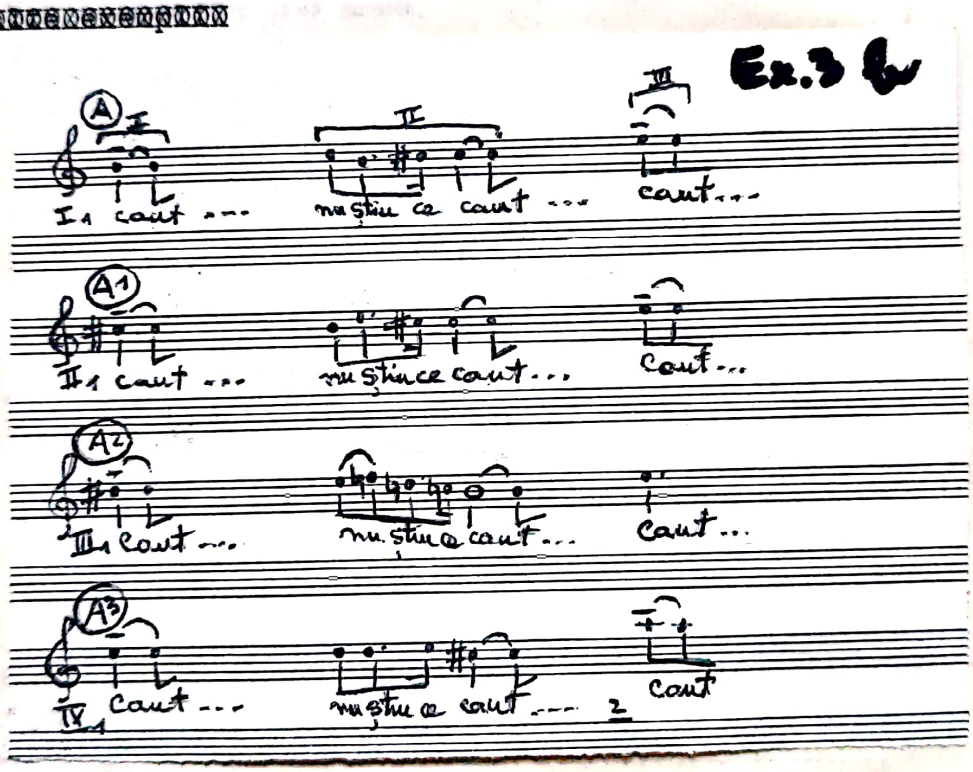
1.4 Lumina de ieri

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A) |
| | 2 un cer trecut, ajunul apus. Cât de-aplecată | 14 | | b | |
| | 3 e fruntea menită-nălţărilor altădată! | 14 | | b | |
| II | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A¹) |
| | 2 aurore, ce-au fost, ţâşnitoare, aprinse | 12 | (13) | c | |
| | 3 fântâni - azi cu ape legate şi-nvinse. | 12 | | c | |
| III | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A²) |
| | 2 o oră mare rămasă în mine fără făptură | 16 | | d | |
| | 3 ca pe-un ulcior mort o urmă de gură. | 11 | | d | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| IV | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri, | 10 | $A^1$(e) | (A3) |
| | 2 subt trecutele, caut | 6 | a | |
| | 3 lumina stinsă pe care-o tot laud. | 10 | a | |

este de remarcat repetarea anaforică a cuvintelor "Caut, nu ştiu ce caut. Caut...", Acest fapt îi inspiră compozitorului o evoluţie "în trei timpi" (dacă se poate spune astfel), în care primul "caut" - cel de început de strofă - înscrie un traseu ascendent tetracordal (si-do♯-re♯-mi), propoziţia "nu ştiu ce caut" este ilustrată în cvadrupla sa repetare prin varierea unui acelaşi motiv, în timp ce ultimul "caut" rămâne de trei ori pe acelaşi sunet (mi), pe care, atunci când este atins în urcuşul său de primul "caut", îl părăseşte pentru a urca la sunetul acut la, cu care marchează şi culminaţia melodică a liedului, această structurare instituindu-se într-o armătură ascunsă a acestei melodii. [redacted]

Ex.3 b



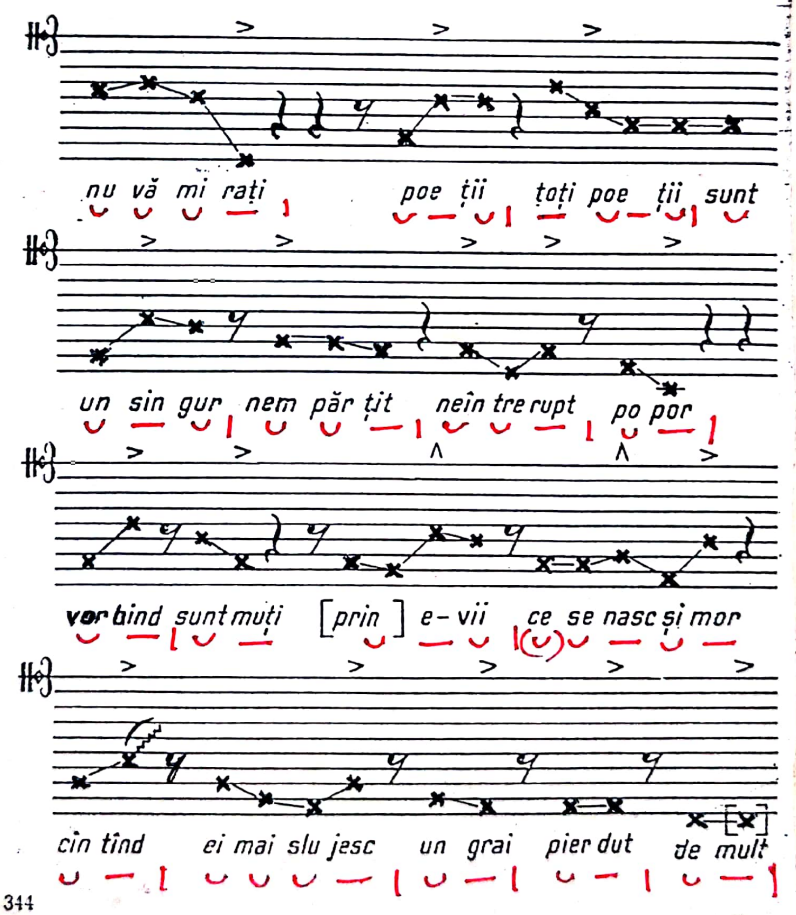

Desigur, ar exista şi alte exemple de acelaşi tip, dar le socotesc pe cele deja menţionate suficiente pentru ilustrarea problemei.

În sfârşit, un ultim [redacted] aspect (poate cel mai interesant) asupra căruia mă voi opri este cel al metrului poetic în reflectarea sa muzicală. După mai multe încercări de schematizare (inspirate fie de lucrări de specialitate, fie de propria intuiţie) am ajuns la una în care delimitările metrului poetic s-au realizat în strânsă legătură cu viziunea melodico-ritmică a lui Sigismund Toduţă. Am ajuns, astfel, să prefer grupările metrice mai ample, respectiv tetrasilabice, uneori chiar cu anacruze, simple sau chiar mai dezvoltate, faţă de cele bisilabice, care în variantele de început ale investigaţiei erau mult mai numeroase, cele

trisilabice nepunând probleme sub raportul identificării şi interpretării lor. În fapt, am ţinut cont în final nu de succesiunea mecanică a silabelor accentuate sau neaccentuate (respectiv lungi şi scurte) ci de intonaţia expresivă, logică a textului, aşa cum se practică în recitare şi cum însuşi poetul o practica în lecturile sale, după cum reiese dintr-o transcriere realizată cu mijloace specifice analizelor lingvistice[10]:

Ex. 4

Semnele sale diacritice cer însă cîteva lămuriri: Semnele 𝄾, 𝄿 şi 𝄽 arată pauze din ce în ce mai lungi (1/2, 1, 2); semnul > indică un accent de o intensitate mijlocie, iar ∧ un accent mai energic. Distanţele „notelor" arată în mod aproximativ debitul discursului. În unele cazuri, sunetele şoptite ori slab pronunţate sînt puse între [ ], iar semnele 𝆕 şi 𝆔 arată un fel de glissando între două sunete.




344

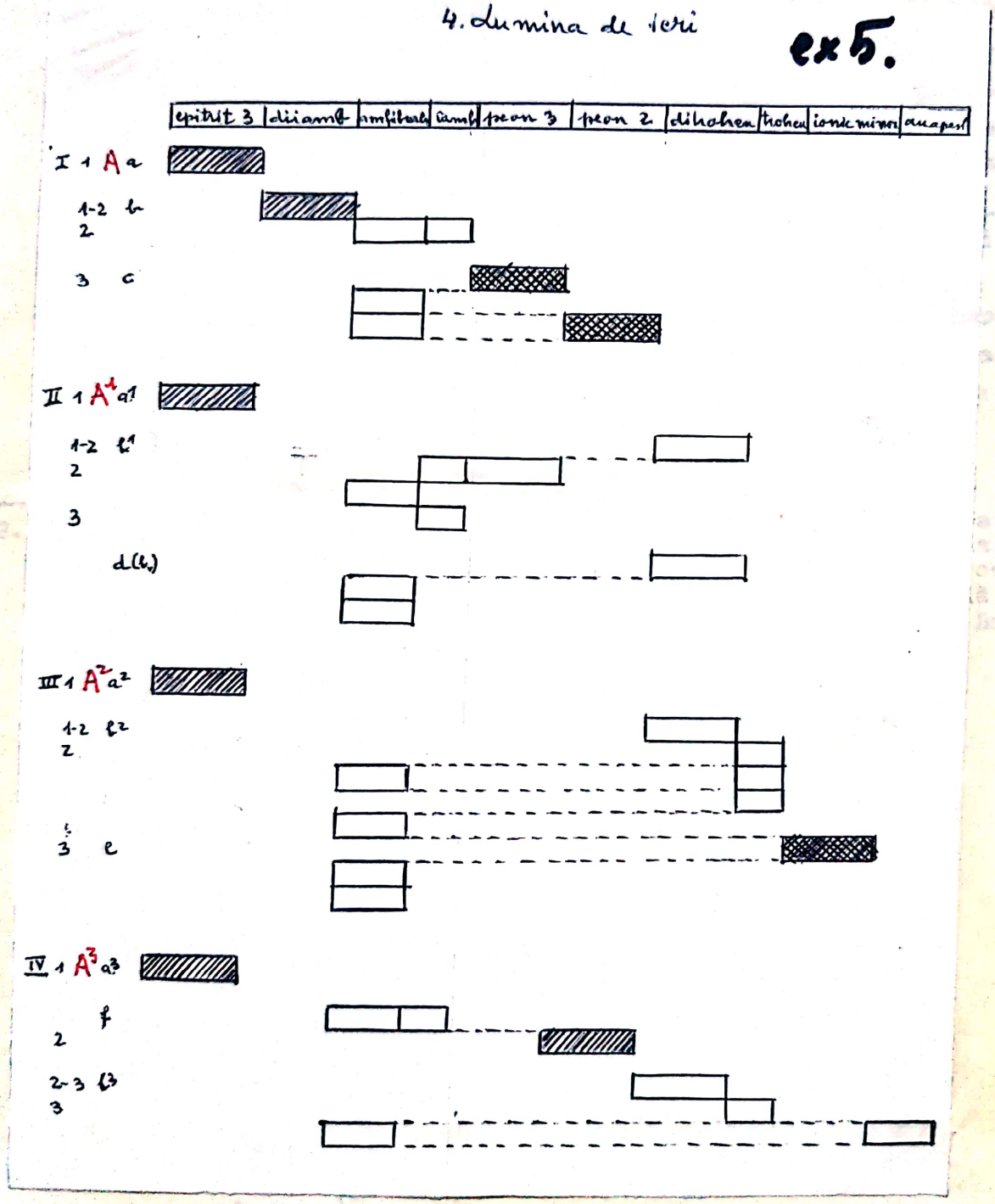
După cum se poate observa, reiese o succesiune: peon 4 - amfibrah - di-

10. Ladislau Gâldi: "Introducere în stilistica literară...", op. cit. p.344.

troheu+peon 3 - anapest - anapest - iamb - iamb - iamb - amfibrah - diiamb cu anacruză - iamb - peon 4 - iamb - iamb - iamb.

Schemele ce vor fi prezentate în continuare vizează o proiecţie a rezultantei poetico-muzicale într-o lectură simultană pe verticală ("axa paradigmatică") şi pe orizontală ("axa sintagmatică").

Prima schemă[11], a liedului "Lumina de ieri" (deja comentat):




11. În coloana de sus sunt înscrise picioarele metrice depistate, în ordinea apariţiei lor; pe coloana din stânga imaginii apar, în paralel, atât organizarea în versuri sau strofe (de la caz la caz) a poeziei, cât şi forma muzicală; dreptunghiurile haşurate (simplu sau dublu) indică formulele tetrasilabice cu anacruză (simplă sau dezvoltată).

Scanned with OKEN Scanner

evidenţiază câteva caracteristici care pot fi depistate, cu variante, în toate celelalte, şi anume:

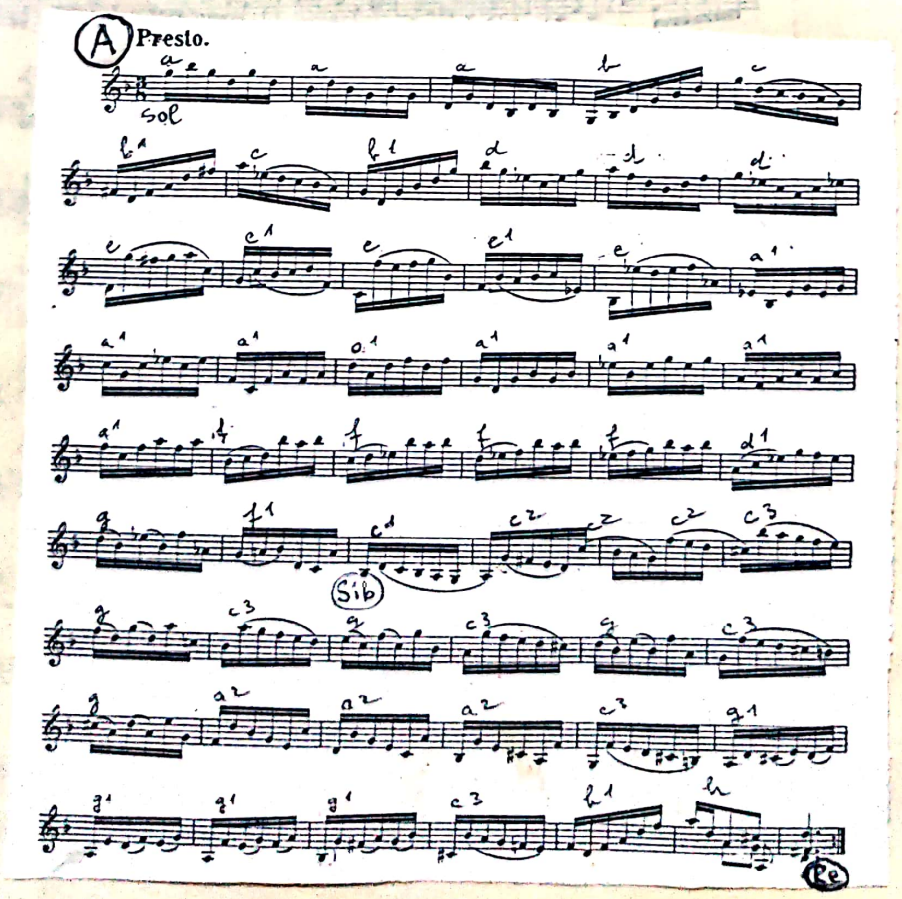
a) prezenţa unor "coloane de susţinere" reprezentate de picioarele metrice cu o apariţie mai susţinută (în acest caz în primul rând amfibrahul şi apoi, într-o reciprocă echilibrare, epitritul 3 şi ditroheul);

b) o vizibilă înnoire metrică, pe măsură ce textul înaintează în desfăşurarea sa (aş observa faptul că în acest lied compozitorul pare a provoca chiar - desigur instinctiv - înnoirea finală, printr-o infimă modificare a originalului blagian: în loc de "pe <u>care-o</u> tot laud" - deci amfibrah+iamb, fapt ce ar fi însemnat o reluare a unei asocieri prezente puţin mai înainte -, Sigismund Toduţă preferă "pe <u>care o</u> tot laud" - respectiv amfibrah+anapest, acest din urmă picior metric apărând pentru prima oară în acest moment);

c) existenţa, de fiecare dată, a unei interesante corespondenţe între forma muzicală rezultantă şi detaliile interioare ale combinaţiilor metrice, ca mijloace subtile de nuanţare şi îmbogăţire a acesteia[12].

---

12. Mă ispiteşte, în acest sens, o analogie cu procedeele de tratare figural-celulară şi motivică în relaţie cu stroficitatea formală în epoca Barocului muzical (atât de dragă şi atât de temeinic cunoscută de Sigismund Toduţă), aşa cum este reflectată de o pagină precum Presto din Sonata I în sol minor pentru vioară solo de J.S.Bach:

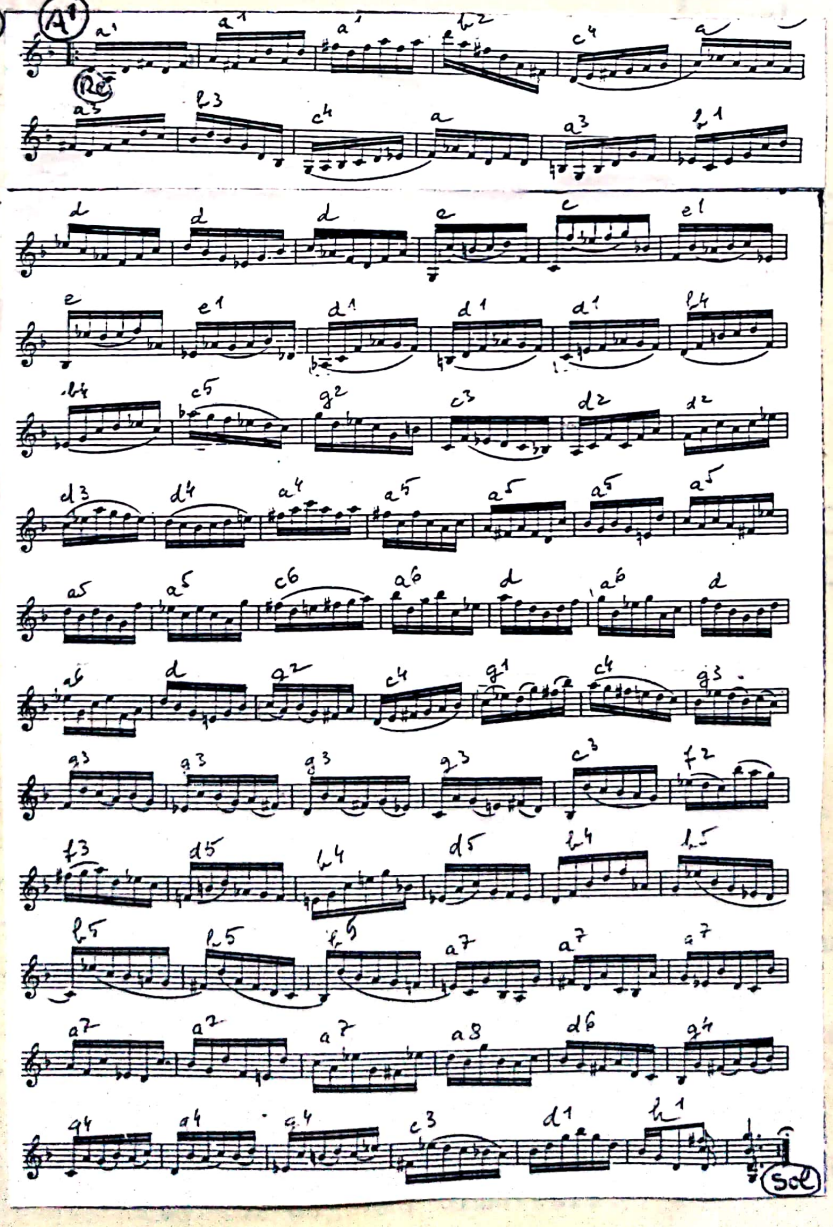


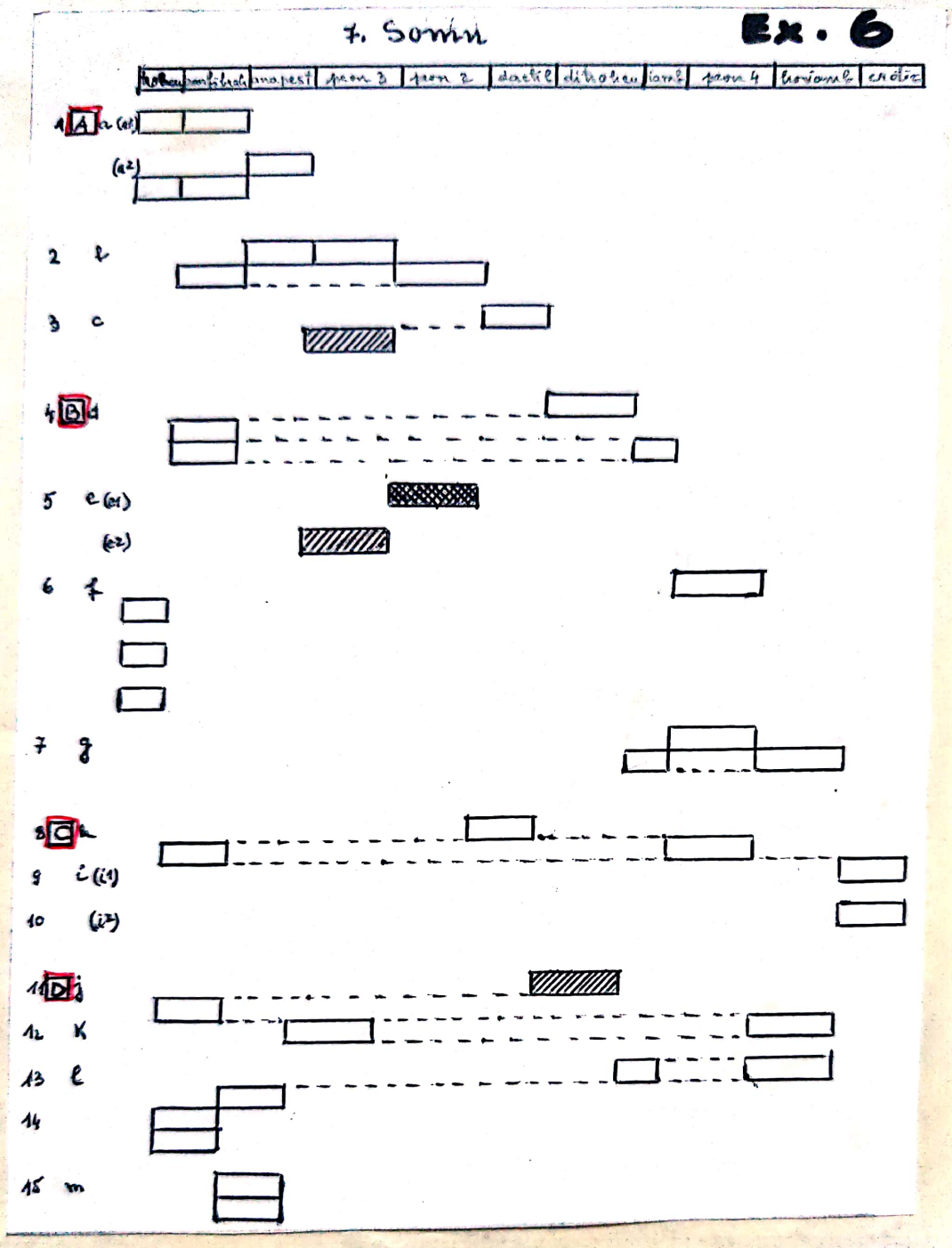
Pentru a evidenţia excepţionala bogăţie structurală ce rezultă din îmbinarea metricii poetice cu configuraţia melodică a liedurilor blagiene semnate de Sigismund Toduţă mai prezint câteva exemple (alese oarecum la întâmplare), în care, deşi constantele menţionate sunt, bineînţeles, prezente, se pot semnala particularităţi ce individualizează fiecare caz în parte.

Iată, de pildă, liedul "Somn" (ex.6 pag.11): aici pilonii metrici de susţinere au o aparenţă mai discretă, sugerând, parcă, pulverizarea gândurilor în pragul visului; mai surprinzătoare mi se pare recurbarea pe care o aduce ultima strofă, ca o ilustrare a versurilor finale: "În somn sângele meu ca un val / se trage din mine / înapoi la părinţi".

În liedul "Cap aplecat" (ex.7 pag.12) interesantă ne apare în schema metrică corespondenţa dintre strofele I-III şi II-IV (asemeni unei rime încrucişate), funcţia de axă de simetrie a anapestului, această o-

12.(cont.)





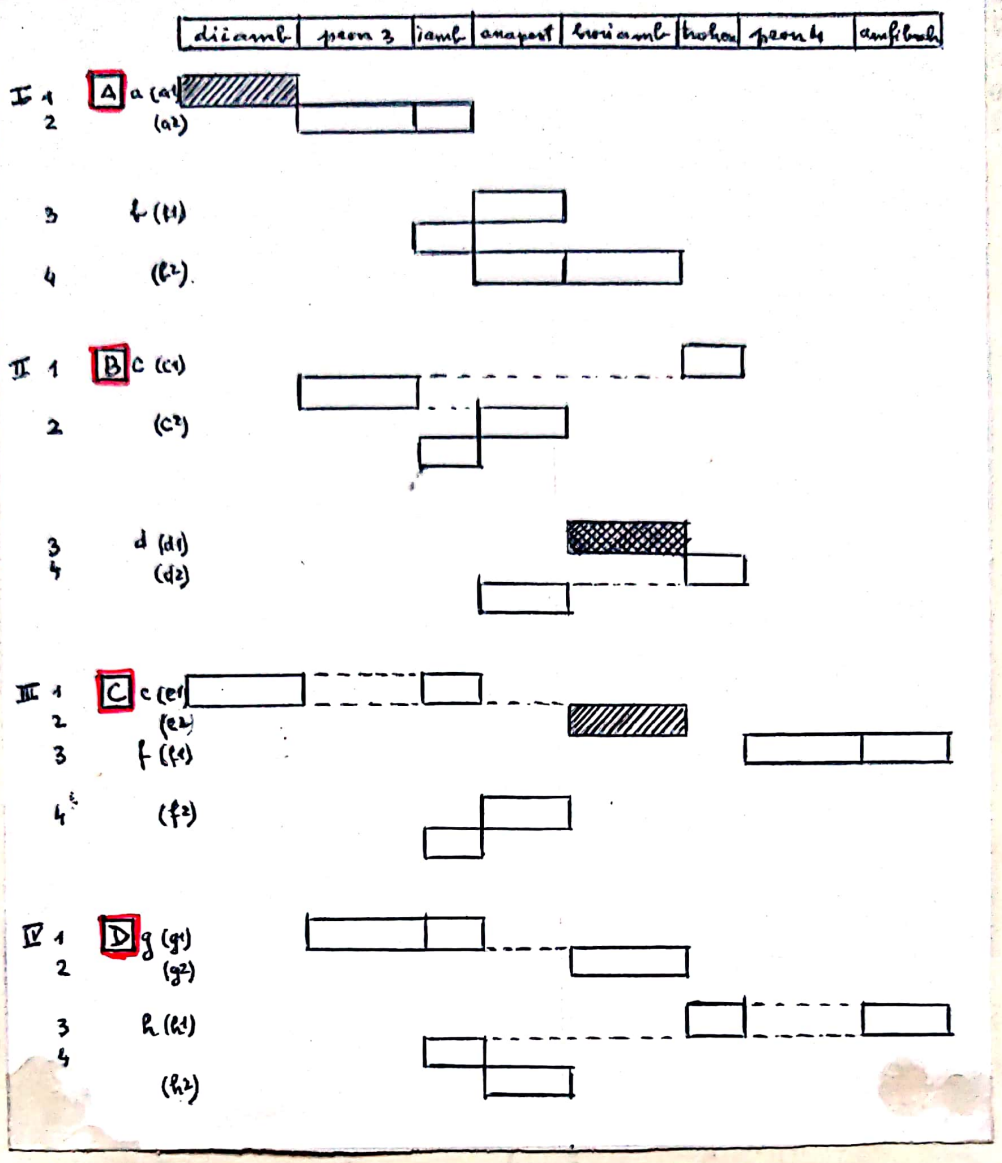

satură fiind bine ascunsă de traseul melodico-ritmic, aflat într-o schimbare permanentă. În liedul "Ermetism" (ex.8 pag. 14) schema pune în relief foarte bine o formă "Bar" iar în "Cântec în noapte" sunt puse în relief cele două axe metrice ale ditroheului şi peonului 3.

---

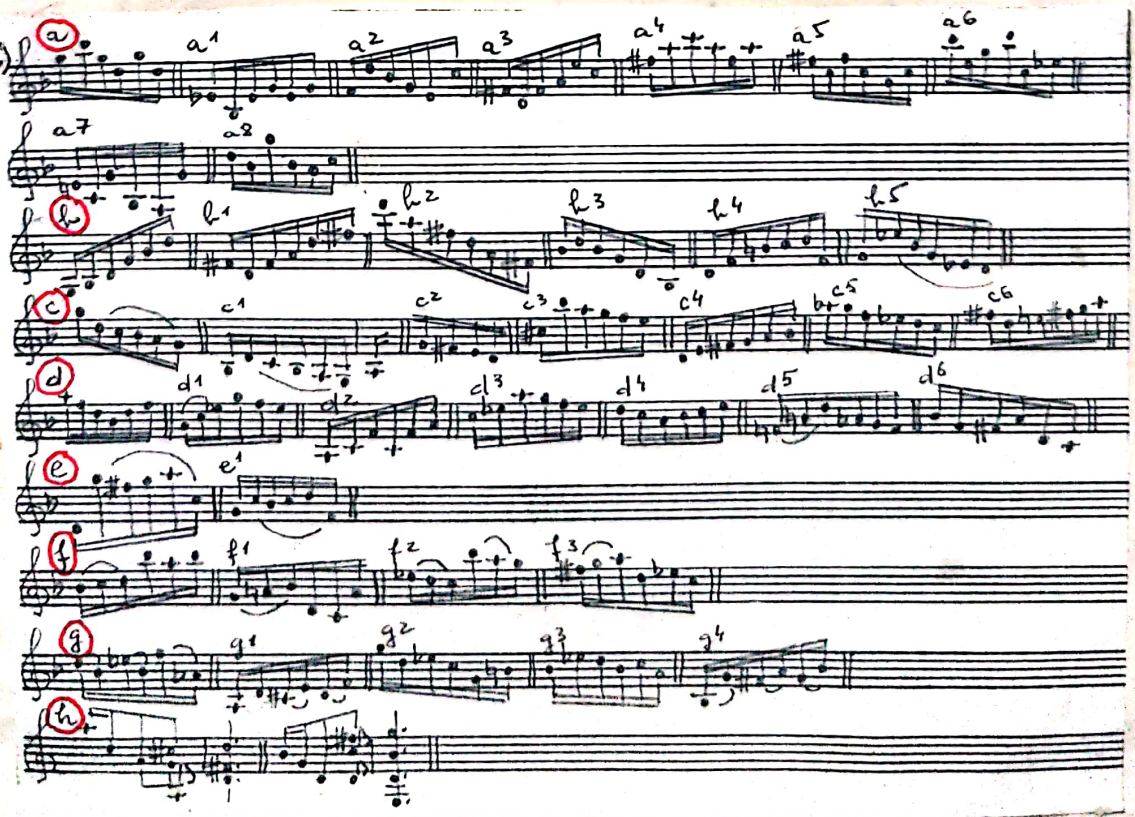
12. (cont.) Folosind (cu unele mici excepţii)ca unitate structurală măsura, am încercat o sistematizare a micro-profilurilor melodice vehiculate pe fundalul izoritmic al acestei părţi, notându-le de la a la , cadenţa primind la rândul său un simbol - h;toate aceste modele structurale cunosc variante, aşa cum se poate constata în tabelul din subsolul paginii următoare:

9. Cap aplecat

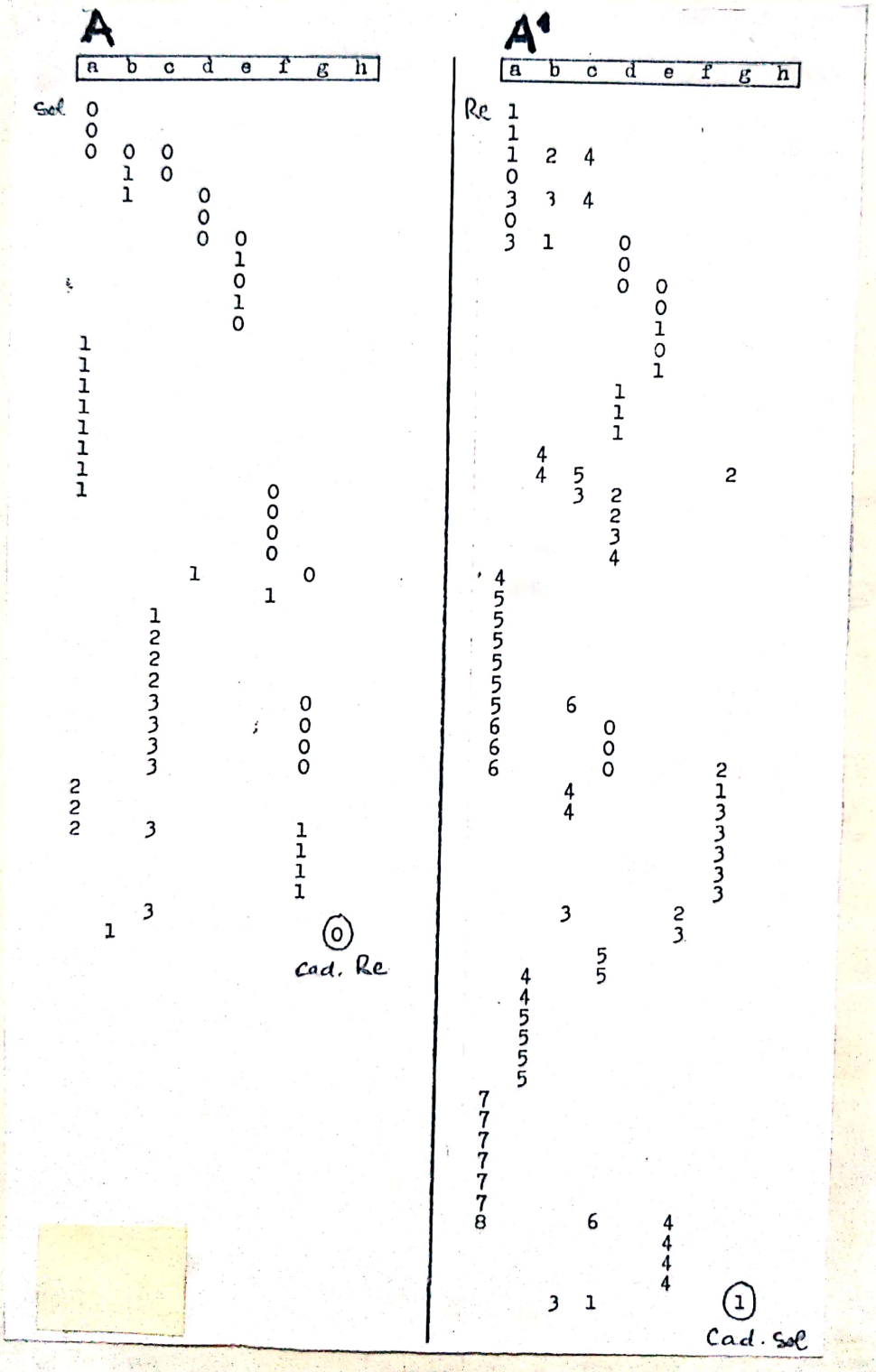
Ex. 7




12. (cont.)

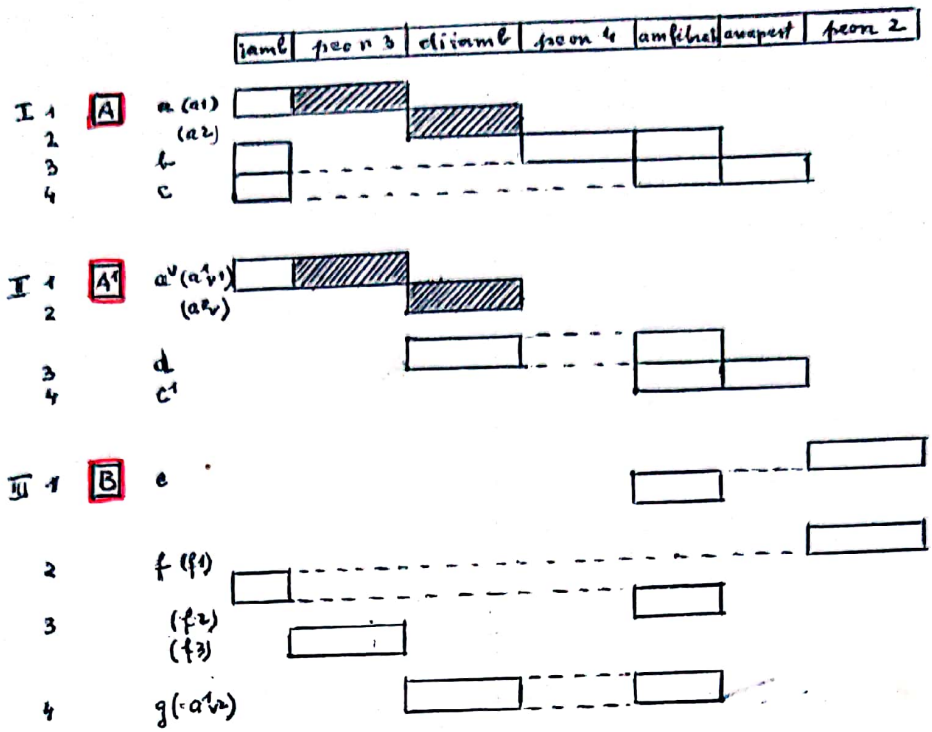


12. (cont.) În reprezentarea grafică de mai jos, realizată după modelul imaginat în cazul liedurilor, sunt puse în evidenţă atât alternanţele motivice cât şi variantele (cu cifra 0 am simbolizat ipostaza iniţială iar cu cifre de la 1 la 8 transformările progresive). Între cele două realităţi muzicale puse în discuţie similitudinile sunt evidente.



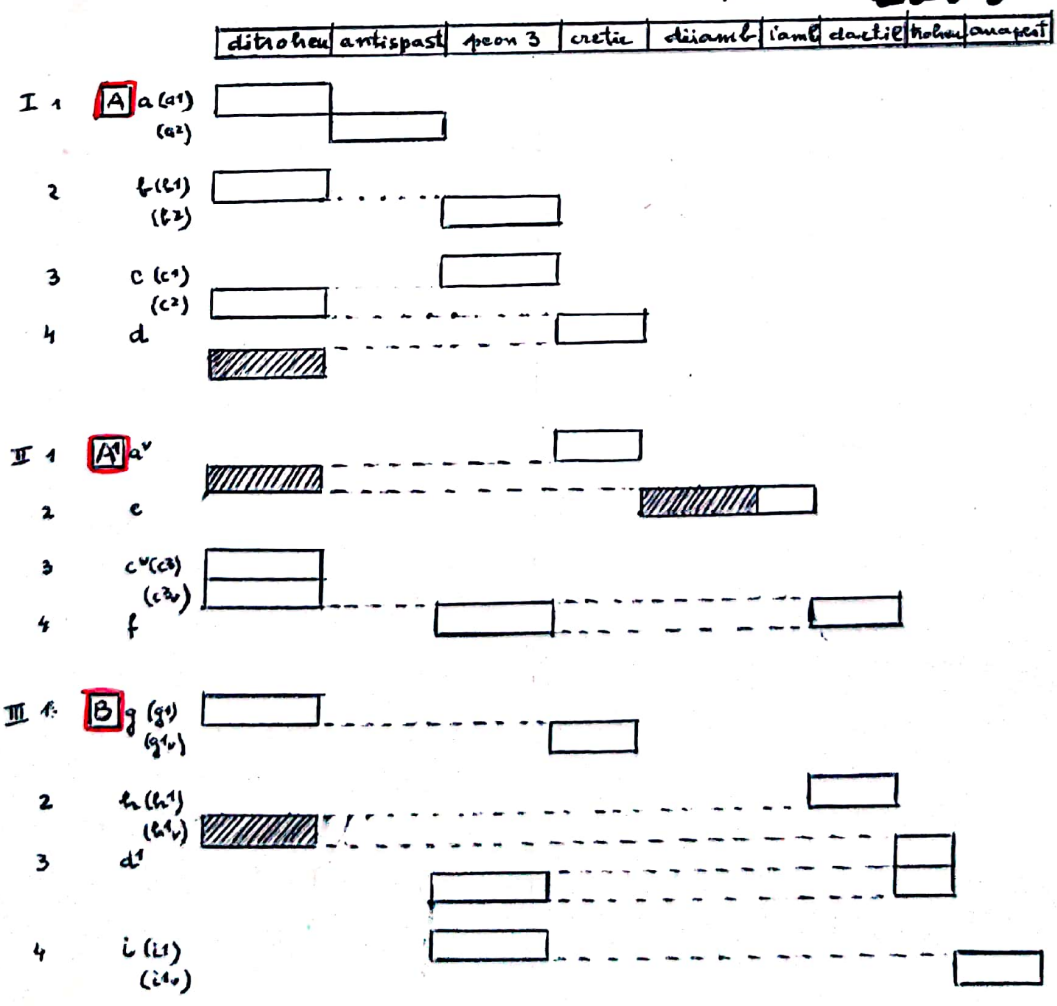
## 10. Ermetism

**Ex. 8.**

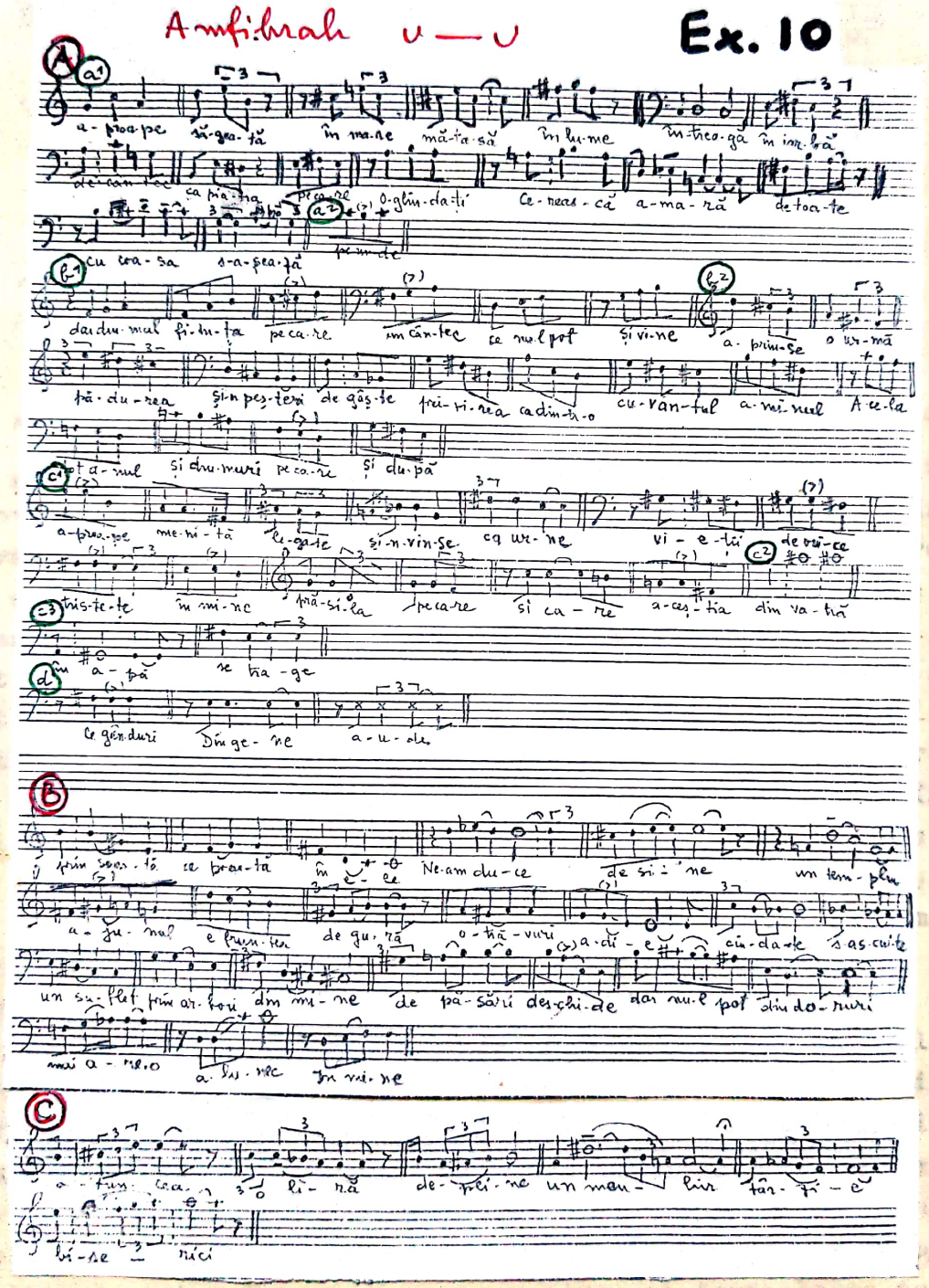



## 12. Cântec în noapte

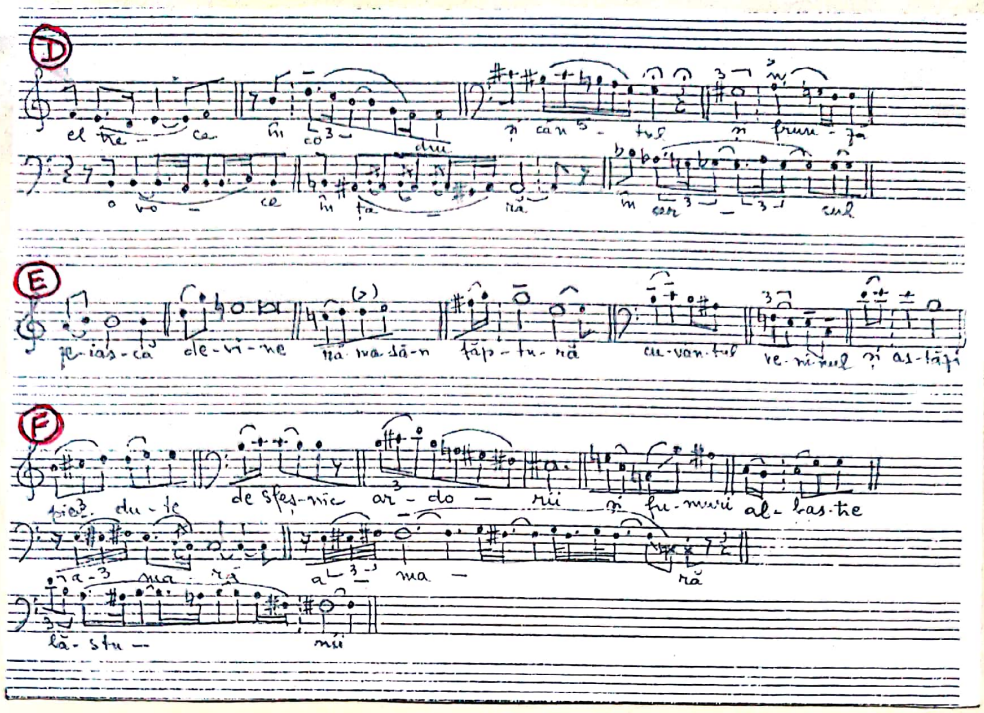
**Ex. 9**



Aşa cum era de aşteptat, fiecare picior metric din ordinea poetică îşi găseşte numeroase variante în planul melodico-ritmic al partidei vocale. Spre ilustrare voi prezenta ceea ce s-ar putea numi paradigma amfibrahului în cadrul melodicii liedurilor lui Sigismund Toduţă pe versuri de Lucian Blaga[13]:




13. M-am fixat asupra amfibrahului pentru acest referat pe de o parte pentru că-mi oferea numărul cel mai mare de exemple, pe de alta pentru că, trisilabic fiind, nu prezenta nici un dubiu în privinţa interpretării sale.




Am înşiruit exemplele în ordinea unei complexităţi crescânde. Astfel, grupa A cuprinde formulele silabice (conţinând, deci, trei valori de note). În această categorie se pot depista mai multe tipuri melodice: variante de "torculus", pentru a utiliza terminologia gregoriană ($\underline{a}^1$) sau "porrectus" ($\underline{a}^2$); tricordii sau tritonii ascendente ($\underline{b}^1$) sau descendente ($\underline{b}^2$); celule conţinând un sunet repetat - primul sunet repetat, urmat de un interval coborîtor ($\underline{c}^1$), al doilea sunet repetat, atacat fie după un interval suitor ($\underline{c}^2$), fie după unul coborîtor ($\underline{c}^3$); repetarea recitativică a aceluiaşi sunet ($\underline{d}$). Începând cu grupa mare B, avem melisme, aici pe silaba din mijloc, doar două sunete. În grupa C pe silaba a doua apare triolet. În grupa D am inclus exemple în care silaba a doua este şi mai mult îmbogăţită melismatic. În sfârşit, în grupa E apar celule melodice în care prima silabă este o melismă simplă de două sunete, grupa F cuprinzând exemple cu melisme şi pe prima şi pe a doua silabă.

Este impresionant cum în acest amplu proces variaţional care, detectabil şi în lieduri izolate, se extinde asupra întregului ciclu, compozitorul reuşeşte să nu se repete. Dacă la cele deja amintite adăugăm faptul că mai există numeroase ipostaze ale metricii poetice ilustrate într-o multitudine de variante melodico-ritmice, că în afara coincidenţei picior metric poetic - motiv muzical există vastul domeniu al combinaţiilor metrice într-un context motivic şi frazeologic ce variază de la un lied la altul, putem deduce bogăţia de sensuri şi chiar de nuanţe afective pe care o dobândesc poemele lui Lucian Blaga în versiunea sonoră a lui Sigismund Toduţă (începând cu partea vocală), versiune care

se constituie astfel într-un splendid omagiu adus marelui poet ardelean, dar totodată şi muzicalităţii limbii române.

ooooo000ooooo

Scanned with OKEN Scanner

Tema propusă:

Opera-oratoriu "Meşterul Manole"de Sigismund Toduţă.
- Consideraţii stilistice şi estetice -

1.) Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului. Semnificaţia legendei "sufletului înzidit" în cultura românească:
   a) Prezenţa în folclor.
      - aspectul literar
      - aspectul muzical
   b) Prezenţa în literatura cultă
   c) Prezenţa în muzica cultă

2.) Toduţă - Blaga
   a) Rezonanţe muzicale în gândirea şi poetica lui Lucian Blaga. Aspecte ale muzicalităţii în lirica sa.
   b) Blaga şi muzica românească (privire sintetică).
   c) Locul poetului din Lancrăm în creaţia lui Sigismund Toduţă:
      - Liedurile
      - Madrigalele
      - Corurile pe versuri populare din culegerea lui Lucian Blaga

3.) Opera-oratoriu "Meşterul Manole
   a) Geneza lucrării. Varianta iniţială
   b) Varianta definitivă ca sinteză a unei vaste activităţi componistice
   c) Analiza
      - Libretul
      - Forma şi dramaturgia muzicală
      - Aspecte ale tratării vocale şi corale
      - Alte probleme de limbaj

4.) Importanţa operei-oratoriu "Meşterul Manole" în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă şi în muzica românească.

Observaţie: Acest plan este menit doar să formuleze în mare direcţiile în care va fi orientată investigaţia.

Scanned with OKEN Scanner

# B I B L I O G R A F I E


Amzulescu, Al.I. (Introducere, Indice tematic şi bibliografic, Antologie de...), Balade populare româneşti (I) (Ediţii critice de folclor - genuri). Editura pentru literatură, 1964.

+ + + Axiologie românească. Antologie. Editura Eminescu, Bucureşti 1982.

Balea, Ilie: Muzică şi literatură în opera contemporană în Lucrări de muzicologie vol.2, Cluj 1966.

Barbaud, P.: La musique, discipline scientifique, Dunod, Paris 1968.

Bădescu, Horia: Meşterul Manole sau imanenţa tragicului. Cartea românească 1986.

Bălu, Ion: Lucian Blaga. Editura Albatros, 1986.

Băncilă, Vasile: Lucian Blaga, energie românească. Editura Marineasa, Timişoara 1995.

Benkö, Andrei: Unele observaţii privind recitativul instrumental în muzica secolului XX în Lucrări de muzicologie vol.17-18, Cluj-Napoca 1985.

Bentoiu, Pascal: Deschideri spre lumea muzicii. Editura Eminescu, Bucureşti 1973.

Bentoiu, Pascal: Gândirea muzicală. Editura muzicală, Bucureşti 1975.

Bentoiu, Pascal: Imagine şi sens. Editura muzicală, Bucureşti 1973.

Berger, René: Artă şi comunicare. Editura Meridiane, Bucureşti 1976.

+ + + Lucian Blaga - cunoaştere şi creaţie. Culegere de studii. Cartea Românească, 1987.

Blaga, Lucian: Antologie de poezie populară. Editura pentru literatură, 1966.

Blaga, Lucian: Corespondenţa (A - F) (Testimonia). Editura Dacia, Cluj-Napoca 1989.

Blaga, Lucian: Despre gândirea magică. Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti 1941.

Blaga, Lucian: Teatru, vol.1 şi 2 (Comentarii diverse la sfârşitul volumului 2). Editura Minerva, Bucureşti 1984.

Blaga, Lucian: Trilogia culturii. Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti 1969.

Blaga, Lucian: Zări şi etape. Editura pentru literatură, Bucureşti 1968.

Brăiloiu, Const.: Despre o melodie rusă în Opere vol.I. Editura Muzicală, Bucureşti 1967.

Brăiloiu, Const.: Versul popular românesc cântat în Opere vol.I, op.cit.


Scanned with OKEN Scanner

Breazul, George : Iacob Mureşianu în Pagini din istoria muzicii româneşti. Editura muzicală, Bucureşti 1966.

Buciu, Dan: Elemente de scriitură modală. Editura muzicală, Bucureşti 1981.

Bughici, Dumitru: Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană. Editura muzicală, Bucureşti 1982.

Candé, Roland de: Histoire universelle de la musique (vol.I-II). Éditions du Seuil, 1978.

Caraman, Petru: Studii de folclor, vol.1. Editura Minerva, Bucureşti 1987.

Ciobanu, Gheorghe: Raportul structural dintre vers şi melodie în cântecul popular românesc în Studii de Etnomuzicologie şi Bizantinologie, Editura muzicală, Bucureşti 1974.

Ciompec, Gheorghe: Motivul creaţiei în literatura română. Editura Minerva, Bucureşti 1979.

Ciopraga, Const.: La personalité de la littérature roumaine

Comişel, Emilia : Contribuţii la cunoaşterea eposului popular cântat în Studii de Etnomuzicolgie. Editura muzicală, Bucureşti 1986.

Constantinescu-Dobrinor: Mic dicţionar de terminologie lingvistică. Editura Albatros, Bucureşti 1980.

Cosma, Viorel: Muzicieni români. Lexicon. Editura muzicală, Bucureşti 1970.

Courthion, Pierre: Curente şi tendinţe în arta secolului XX. Editura Meridiane, Bucureşti 1973.

Crohmălniceanu, Ov Ov.S.: Lucian Blaga. Editura pentru literatură, 1963.

Cosma, O.L.: Universul muzicii româneşti. Editura muzicală, Bucureşti 1995.

Cosma, O.L.: Hronicul muzicii româneşti (vol.I-VII).

Coteanu, I.: Stilistica funcţională a limbii române - Limbajul poeziei culte. Editura Academiei, Bucureşti 1985.

+ + + De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii. Editura Meridiane, Bucureşti 1978.

Delacroix, Henri: Psihologia artei (Eseu asupra activităţii artistice). Eeitura Meridiane, Bucureşti 1983.

+ + + Dicţionar de termeni muzicali. Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984.

Dittman, Lorenz: Stil, Simbol, Structură. Editura Meridiane, Bucureşti 1988.

Scanned with OKEN Scanner

Toduţă, Sigismund: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach. Editura Muzicală, vol.1 -1969; vol.2-1973; vol. 3-1978.

Toduţă, Sigismund: Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni. Tribuna (Cluj-Napoca) nr.7 12 februarie 1987, p.1,6.

Tupan, Maria-Ana: Scenarii şi limbaje poetice. Editura Minerva, Bucureşti 1989.

Ţăranu, Cornel: Elemente de stilistică muzicală (secolul XX). Conservatorul de muzică "G.Dima", Cluj-Napoca 1981.

Ţăranu, Cornel: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. Muzica, 6/1986 p.6.

Vancea, Zeno: Creaţia muzicală românească sec.XIX-XX. Editura muzicală, Bucureşti 1968.

Vancea, Zeno: Studii şi eseuri muzicale. Editura Muzicală, Bucureşt 1974.

Voiculescu, Dan: Aspecte ale polifoniei secolului XX (Teza de doctorat şi Rezumatul). Cluj-Napoca, 1983.

Voiculescu, Dan: Culegere de texte pentru studiul polifoniei secolului XX (uz intern). Conservatorul de muzică "G.Dima", Cluj-Napoca 1977.

Voiculescu Dan: Noi mijloace de expresie în lucrările recente ale compozitorului Sigismund Toduţă. Ms. 1988.

Voiculescu, Dan: O înţelegere superioară a rolului artei. Moment omagial Sigismund Toduţă. Tribuna nr.20, 19 mai 1988, p.6.

Voiculescu, Dan: Structuralismul şi polifonia în Lucrări de muzicologie vol.8-9, Cluj-Napoca 1979.

Scanned with OKEN Scanner

# Sonatele lui Domenico Scarlatti: câteva considerații asupra formei

În sfera formelor muzicale, *Sonatele* lui Domenico Scarlatti pot fi considerate într-o dublă ipostază: ca o etapă intermediară între modelul de alcătuire al principalelor dansuri din *Suita* preclasică (în primul rând *Allemanda*, dar şi *Couranta* sau *Giga*) şi ceea ce va deveni în Clasicism tiparul *formei-sonată*; dar totodată şi ca o lume arhitectonică în sine, justificată prin propriile propulsii ritmico-melodice, de traiect armonic, de sintaxă şi, nu în ultimul rând, de expresie – toate aceste coordonate generând în multitudinea de combinații un stil inconfundabil, de un farmec şi o vitalitate pe care trecerea timpului nu face decât să le accentueze. „El este unic în limitarea sa la pian şi în domeniul muzicii pentru pian în limitarea la sonata bipartită într-o singură mişcare, el nu este pionierul sonatei clasice, el este mai degrabă un clasic el însuşi, cel mai mare compozitor pentru pian din secolul său" – se afirmă în prefața la Ediția Peters în trei volume, îngrijită de muzicologii Herman Keller şi Wilhelm Weismann, în care au fost selectate 150 din cel 555 de „Essercizii per gravicembalo" cum le-a numit cu modestie autorul lor, editorii sperând să furnizeze astfel „o imagine aproape completă a artei maestrului".

În fapt, Domenico Scarlatti ca şi alți compozitori ai epocii (şi-l am în vedere în primul rând pe tatăl său Alessandro Scarlatti), a compus şi altfel de lucrări – respectiv muzică religioasă şi muzică de operă, limitarea la genul unic prin care geniul său componistic s-a dezvăluit plenar datorându-se, aşa cum bine ştie, faptului de a fi devenit prin hazard profesorul de muzică al infantei portugheze Maria Barbara, devenită ulterior prințesă moştenitoare şi apoi regină a Spaniei, fără a fi renunțat la preocupările sale muzicale şi nici... la profesorul venerat.

Investigația, ale cărei prime rezultate constituie conținutul prezentei comunicări, a fost inițiată mai ales din rațiuni didactice, scopul ei fiind acela de a oferi studenților un posibil model de analiză prin intermediul căruia aceste încântătoare piese muzicale să poată fi înțelese din interiorul propriilor particularități formale.

Pentru început m-am limitat la primul dintre cele trei volume ale citatei ediții, care, aşa cum se precizează, conține „sonate de dificultate medie". Este vorba deci de 50 de *Sonate*, orânduite cromatic, într-o alternanță major-minor similară *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, de la Do major la si minor, orânduire care însă în acest caz nu aparține autorului ci editorilor.

Forma este cea bistrofică, cu repetarea fiecărei secțiuni, cu o singură excepție, respectiv *Sonata* nr. 33 în Sol major, edificată pe o pluristroficitate având tangențe cu forma-Rondo (cu schema A-B-$A^1$-C-$A^2$), relația tonală de omonimă dintre A şi B (Sol major-sol minor) anticipând „relația specifică de Trio" din formele tristrofice clasice. Tot ca o particularitate de construcție este de menționat şi *Sonata* nr. 26 în Fa major, care este alcătuită din două părți: o *Gigha* bistrofică, de dimensiuni relativ restrânse (18 + 26 măsuri), în măsura de 2/4, fiind urmată de un *Minuet* în 3/8, tot bistrofic, interesant prin morfologia sa patrată (8 + 8 măsuri).

În ceea ce priveşte cele două secțiuni ale formei bistrofice dominante, constatăm că doar 6 au acelaşi număr de măsuri, în majoritatea cazurilor fiind deci inegale: în 24 dintre *Sonate* strofa I este mai mare decât strofa II iar în restul de 19 este mai mică, diferențele în ambele cazuri nedepăşind o asimetrie simplă. Este de menționat doar cazul *Sonatelor* nr. 12 în Re major şi nr. 28 în fa minor în care

Scanned with OKEN Scanner

Celor trei momente armonice amintite le-am atribuit câte o literă simbol, inspirată de traseul formal al *sonatei* clasice: A pentru cel în tonalitatea de bază, P pentru cel modulant, B pentru cel în noua tonalitate.

Dacă prima strofă este oarecum previzibilă, a doua strofă este mult mai capricios alcătuită. Iată de ce am încercat stabilirea unor tipuri formale (notate convențional şi provizoriu „tip A", „tip B", „tip C" etc. (ordinea fiind cea a apariției în volum) pe baza raportului ce se poate stabili între modul de desfăşurare al strofei II şi ceea ce s-a întâmplat în plan tematic în strofa I. Momentului de instabilitate tonală caracteristic în general începutului strofei II i-am atribuit litera-simbol D, celelalte simboluri (A, P, B) fiind folosite în funcție de tematică.

Observație

În schemele detaliate au fost folosite următoarele substitute ale valorilor de note:

d – doime
d. – doime cu punct
p – pătrime
p. – pătrime cu punct
o – optime
o. – optime cu punct
ş - şaisprezecime

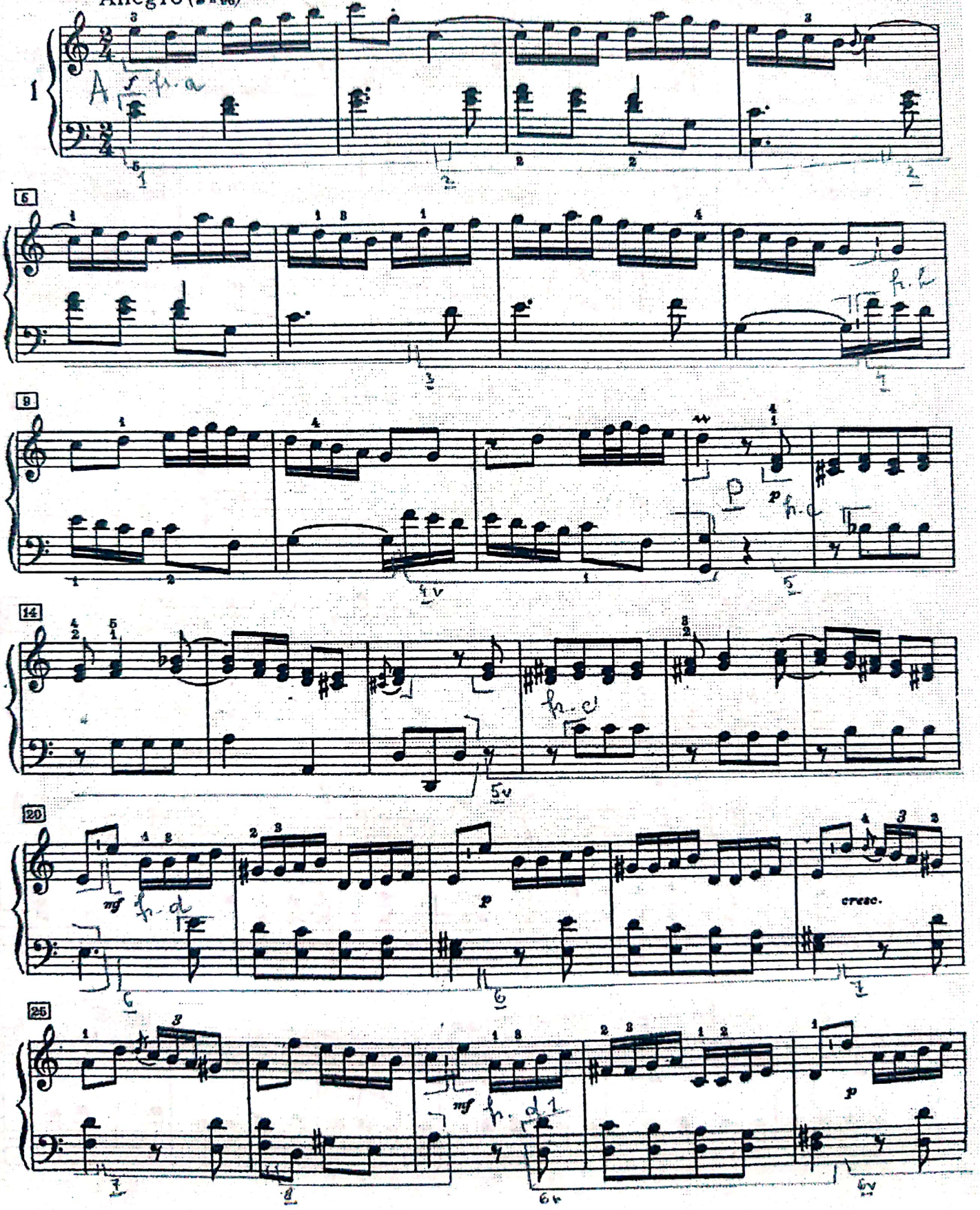
Scanned with OKEN Scanner

# SONATA

Stiofa I = 50 m.

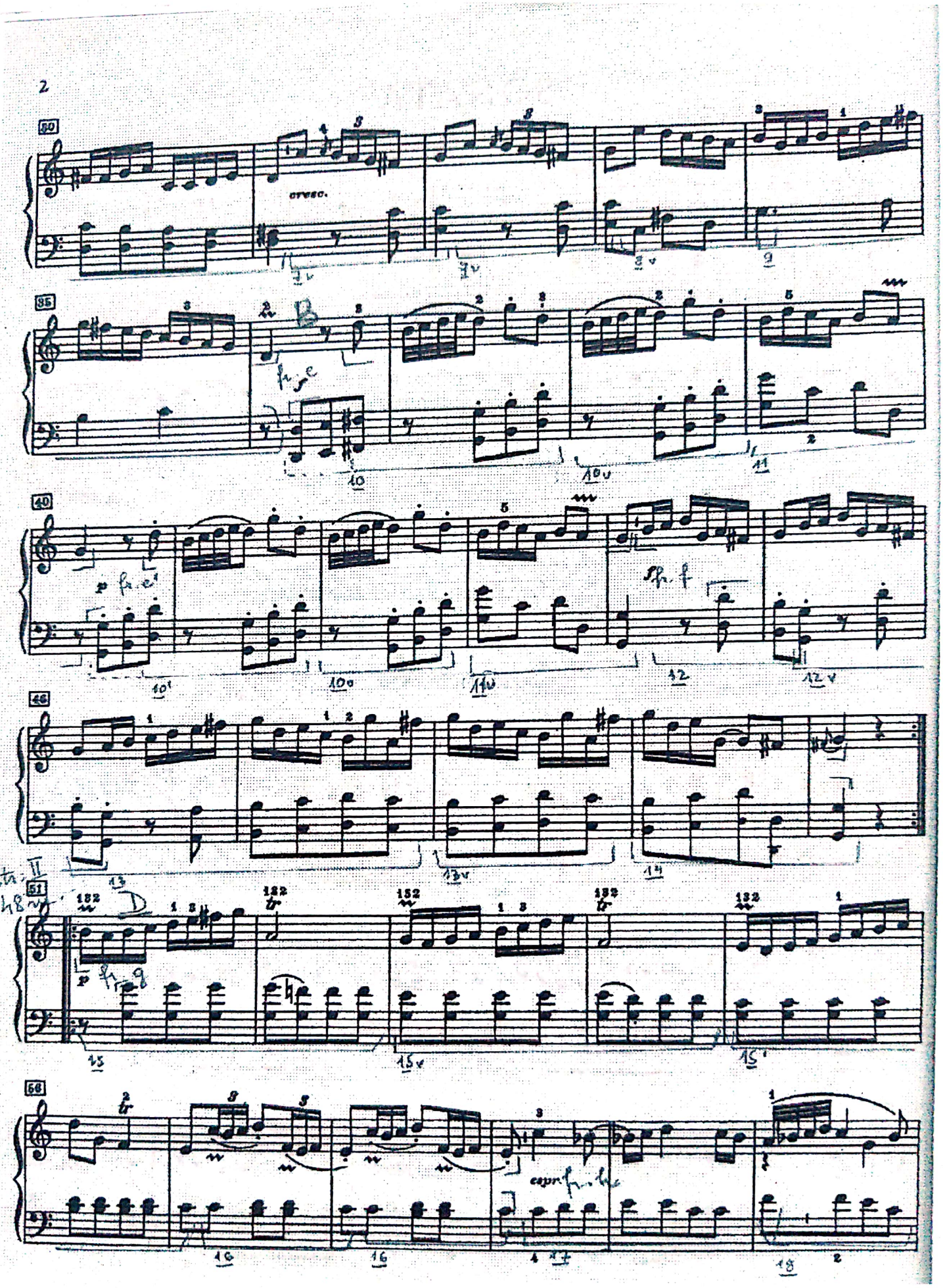
Domenico Scarlatti
(1685–1757)

Allegro (♩= 96)



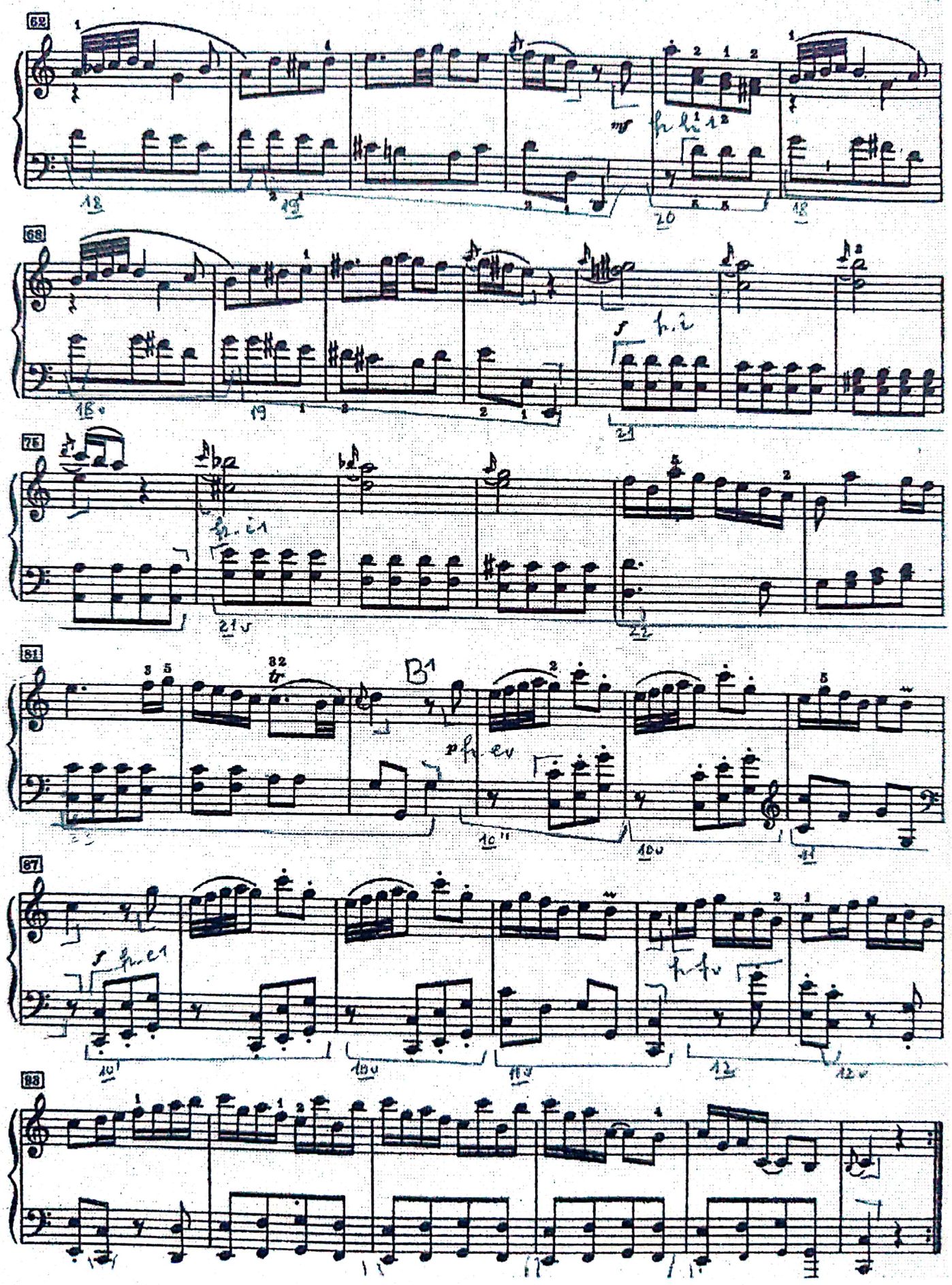



Scanned with OKEN Scanner






Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

**ANALIZE - I**

## *I. Sonata nr.1 (Do major) 2/4*

(Tip A)

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a măs. 1 (o1 / p1) - 8 (o3 / ş5) | | | |
| | {mot. 1-2-2$_v$-3} | | | Do I-V |
| | fr. b măs. 8 (o4 / ş6) - 12 (p1) | | | |
| | {mot. 4-4$_v$} | | | Do V-V |
| P | fr. c măs. 12 (o4) / 13 (o2) - 16 (o2 / o3) | | | |
| | {mot. 5} | | | re VII-I |
| | fr. c$^1$ măs. 16 (o4) / 17 (o2) - 20 (o1 / p.1) | | | |
| | {mot. 5$_v$} | | | mi VII-I |
| | fr. d măs. 20 (o2 / o4) - 27 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 6-6-7-7-8} | | | la V-I |
| | fr. d$^1$ măs. 27 (o2 / o4) - 36 (p1 /-) | | | |
| | {mot. 6$_v$-6$_v$-7$_v$-7$_v$-8$_v$ lărg.} | | | Sol V-V |
| B | fr. e măs. 36 (o4 / o2) - 40 (p1 / -) | | | |
| | {mot. 10 -10$_v$-11} | | | Sol (V-) I-I |
| | fr. e$^1$ măs. 40 (o4 / o2) - 44 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 10'-10$_v$-11$_v$} | | | Sol I-I |
| | fr. f măs. 44 (ş3 / o4) - 50 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 12-12-13-13$_v$-14} | | | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (48 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D | fr. g măs. 51 (ş1 / o2) - 59 (o1) | | | |
| | {mot. 15-15$_v$-15'-16-16} | | | Sol I~Do I |
| | fr. h măs. 59 (o2) - 65 (o2 / p2) | | | |
| | {mot. 17-18-18-19} | | | Fa V-I, re V-I |
| | fr. h$^1$ măs. 65 (o4) / 66 (o1) - 71 (o2 / p2) | | | |
| | {mot. 20-18-18$_v$-19} | | | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i măs. 72 (d /o1) - 75 (p1 / o4) | | | |
| | {mot. 21} | | | la V-I |
| | fr. i$^1$ măs. 76 (d / o1) - 83 (p1 / p2) | | | |
| | {mot. 21$_v$-22-23} | | | re V-I, Do II-V |
| B' | fr.e$_v$ măs. 83 (o4) / 84 (o2) - 87 (p1 / -) | | | |
| | {mot. 10''-10$_v$-11} | | | Do I-I |
| | fr. e$^1$ măs. 87 (o4 /o2) - 91 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 10'-10$_v$-11$_v$} | | | Do I-I |
| | fr. f$_v$ măs. 91 (ş3 / o4) - 98 (o1 / p2) | | | |
| | {mot. 12-12$_v$-13-13$_v$-14$_v$-14} | | | Do I-I |



Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.8 (do minor) 3/8*

(Tip A)

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (p / o2) | - | 3 (o3) / 4 (p) | do I-I |
| | fr. av | măs. 4 (o2 / p) | - | 7 (o1 / p) | do I-I |
| P1 | fr. b | măs. 7 (o1 / p) | - | 15 (p / o1) | do I-V |
| | fr. c | măs. 15 (p / o1) | - | 19 (o1 / pp.) | do V-V |
| | fr. d | măs. 19 (o1 / pp.) | - | 27(p. / o2) | do V-V |
| P2 | fr. c1 | măs. 28 (p / p.p) | - | 33 (o1 / pp.) | sol I-V |
| | fr. d1 | măs. 33 (o1 / pp.) | - | 41 (p. / o2) | sol V-V |
| B | fr. e | măs. 42 (ş1) / 43 (ş1) | - | 51 (ş1) | sol V-I |
| | fr. f | măs. 51 (ş1) | - | 55 (ş1) | sol I-I |
| | fr. f1 | măs. 55 (ş1) | - | 58 (ş6 / o3) | sol I-V |
| | fr. g | măs. 59 (p. / o1) | - | 65 (p.) | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. h | măs. 66 (ş1) / 67 (p) | - | 69 (o3 / p) | Sol I-I |
| | fr. h1 | măs. 70 (ş1) / 71 (p) | - | 73 (o3 / o2) | Do I-I |
| | fr. i | măs. 74 (tr2 / op.) | - | 77 (p. /o3p.) | la I-V |
| | fr. j | măs. 78 (o2p / p.) | - | 81 (p. / o2) | la I-V |
| | fr. i1 | măs. 82 (tr2 / p) | - | 85 (p. / o3p.) | sol I-V |
| | fr. j1 | măs. 86 (o2p / p.) | - | 89 (p. / o2) | sol I-V |
| B' | fr. i2 | măs. 90 (tr2 / p) | - | 95 (ş1 / p.) | fa I, do V |
| | fr. e | măs. 95 (ş1) / 96 (ş1) | - | 104 (ş1) | do V-I |
| | fr. fv | măs. 104 (ş1) | - | 108 (ş1) | do I-I |
| | fr. f1v | măs. 108 (ş1) | - | 111 (ş6 / o3) | do I-V |
| | fr. g1 | măs. 112 (o.2 / o1) | - | 118 (p) | do I-I |



Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.10 (Re major) C*

(Tip A)

**||:Strofa I:||** (36 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (p2 / p4) | - | 5 (p1) | |
| | {mot. 1-2-2v3} | | | | Re I-I |
| | fr. b | măs. 5 (o3 / p2) | - | 8 (d1 / d2) | |
| | {mot. 4-5} | | | | Re I-V |
| | fr. b1 | măs. 8 (d2 / o7) | - | 12 (p1) | |
| | {mot. 41-51} | | | | Re I-I |
| P | fr. c | măs. 12 (o7 / p2) | - | 14 (p2 /p1) | |
| | {mot. 6-6} | | | | re IV-I |
| | fr. cv1 | măs. 14 (o7 / p2) | - | 16 (p2 /p1) | |
| | {mot. 6v1-6v1} | | | | sol V-I |
| | fr. cv2 | măs. 16 (o7 / p2) | - | 18 (p2 /p1) | |
| | {mot. 6v2-6v2} | | | | la/La V-I |
| | fr. d | măs. 18 (o5 / p2) | - | 20 (p1) | |
| | {mot. 7} | | | | Re V-I, La IV-I |
| | fr. d1 | măs. 20 (p1 / o3) | - | 22 (p1) | |
| | {mot. 71} | | | | La I-I |
| | fr. e | măs. 22 (p1 /p4) | - | 24 (p1) | |
| | {mot. 8-81-81} | | | | la I-V |
| B | fr. bv | măs. 24 (p2 / o3) | - | 27 (d2 / p2) | |
| | {mot. 4v-5v} | | | | La I-V |
| | fr. b1 | măs. 27 (d2 / o7) | - | 31 (p1) | |
| | {mot. 41-51} | | | | La I-I |
| | fr. d2 | măs. 31 (o3 / p2) | - | 33 (p1) | |
| | {mot. 72-71v-} | | | | La I-I |
| | fr. d3 | măs. 33 (o3 /p2) | - | 36 (p1) | |
| | {mot. 72-9-9v} | | | | La I-I |

**||:Strofa II:||** (33 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. e1 | măs. 36 (p2) / 37 (p2) | - | 38 (p1 / o3) | |
| | {mot. 8v1 / 82} | | | | re I-V |
| | fr. e2 | măs. 38 (p2) | - | 41 (o1 / p1) | |
| | {mot. 83-83v1-83v2} | | | | re I-V |
| | fr. d3 | măs. 41 (o1 / p1) | - | 43 (o3 / p1) | |
| | {mot. 73} | | | | re V-I |
| | fr. d1v | măs. 43 (p1 / o6) | - | 46 (p1) | |
| | {mot. 71v} | | | | re I-I |
| | fr. e2v1 | măs. 46 (p2 / p4) | - | 48 (p1) | |
| | {mot. 8v2-8v3} | | | | re I-V-I, sol V-I |
| | fr. e2v2 | măs. 48 (p2 / p4) | - | 53 (o3 / p1) | |
| | {mot. 8v4-81v1-81v2-81v3} | | | | Do I, re IV-V |

Scanned with OKEN Scanner

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | fr. d3 măs. 53 (o6 / p2) | - | 55 (o3 / p1) | | |
| | {mot. 73-73} | | | Re V-I | |
| | fr. d3v măs. 55 (p2 / o4) | - | 57 (p1) | | |
| | {mot. 73v-73v} | | | Re V-I | |
| B | fr. bv măs. 57 (p2 / o3) | - | 61 (d1) / | | |
| | {mot.4v-5v} | | 60 (p4) | Re I-I | |
| | fr. b1 măs. 61 (d1 / o3) | - | 64 (p3) | | |
| | {mot. 41-51} | | | Re I-I | |
| | fr. d2 măs. 64 (o7 / p4) | - | 66 (p4) | | |
| | {mot. 72-71v} | | | Re I-I | |
| | fr. d3 măs. 66 (o7 / p4) | - | 69 (p3) | | |
| | {mot. 72v-9-9v} | | | Re I-I | |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip A*

*Caracteristici*

I/1 (Do major)
- D cuprinde numai elemente noi.
- B-ul este reluat variat.

---

## *I. Sonata nr.1 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-V |
| | fr. b | Do V-V |
| P | fr. c | re VII-I |
| | fr. $c^1$ | mi VII-I |
| | fr. d | la V-I |
| | fr. $d^1$ | Sol V-V |
| B | fr. e | Sol (V-) I-I |
| | fr. $e^1$ | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. g | Do V-I |
| | fr. h | Fa V-I, re V-I |
| | fr. $h^1$ | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | la V-I |
| | fr. $i^1$ | re V-I, Do II-V |
| B' | fr. $e_v$ | Do I-I |
| | fr. $e^1$ | Do I-I |
| | fr. $f_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr.8 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I |
| | fr. $a_v$ | do I-I |
| $P^1$ | fr. b | do I-V |
| | fr. c | do V-V |
| | fr. d | do V-V |
| $P^2$ | fr. $c^1$ | sol I-V |
| | fr. $d^1$ | sol V-V |
| B | fr. e | sol V-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. $f^1$ | sol I-V |
| | fr. g | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. h | Sol I-I |
| | fr. $h^1$ | Do I-I |
| | fr. i | la I-V |
| | fr j | la I-V |
| | fr. $i^1$ | sol I-V |
| | fr. $j^1$ | sol I-V |
| | fr. $i^2$ | fa I, do V |
| B' | fr. e | do V-I |
| | fr. $f_v$ | do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | do I-V |
| | fr. $g^1$ | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.10 (Re major)*

**||:Strofa I:||** (36 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Re I-I |
| | fr. b | Re I-V |
| | fr. $b^1$ | Re I-I |
| P | fr. c | re IV-I |
| | fr. $c_{v1}$ | sol V-I |
| | fr. $c_{v2}$ | la/La V-I |
| | fr. d | Re V-I, La IV-I |
| | fr. $d^1$ | La I-I |
| | fr. e | la I-V |
| B | fr. $b_v$ | La I-V |
| | fr. $b^1$ | La I-I |
| | fr. $d^2$ | La I-I |
| | fr. $d^3$ | La I-I |

**||:Strofa II:||** (33 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $e^1$ | re I-V |
| | fr. $e^2$ | re I-V |
| | fr. $d^3$ | re V-I |
| | fr. $d^1{}_v$ | re I-I |
| | fr. $e^2{}_{v1}$ | re I-V-I, sol V-I |
| | fr. $e^2{}_{v2}$ | Do I, re IV-V |
| | fr. $d^3$ | Re V-I |
| | fr. $d^3{}_v$ | Re V-I |
| B | fr. $b_v$ | Re I-I |
| | fr. $b^1$ | Re I-I |
| | fr. $d^2$ | Re I-I |
| | fr. $d^3$ | Re I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.2 (Do major) 12/8*
(Tip B)

**||:Strofa I:||** 12/8 (426 optimi)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A (Moderato) (198 o) | fr. a | măs. 1 (o1 /o6) {mot. 1/2} (imitație) | - | 3 (o1 / p2) | Do I-I |
| P | fr. a$^1$ | măs. 3 (o6) / 4 (o1) {mot.1$^1$/2$^1$} (imitație) | - | 5 (o9 /p4) | Si b I-I |
| | fr. b | măs. 5 (o12) {mot. 3-3$_v$-4} | - | 8 (o9 / p4) | fa I-V, re IV-V |
| | fr. b$^1$ | măs. 8 (o12) {mot. 3$^1$-3$_{v1}$-5-5$^1$-5$^2$} | - | 13 (p.3 /o9) | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I |
| | fr.c | măs. 13 (p.4) /14 (p.1) {mot. 6-6$^1$-7-7$^1$} | - | 17 (o6) | Re I, Sol V-I |
| B (Molto allegro) (228 o) | fr.d | măs. 17 (p3 /p.3) {mot. 8-8$^1$} | - | 19 (p.4 / p4) | Sol I-I |
| | fr. d$^1$ | măs. 19 (o12) / 20 (p.1) {mot. 8$^2$-9-9$^1$} | - | 22 (p4 / p3) | Sol I-I |
| | fr. e | măs. 22 (o12 /-) {mot. 10-11} | - | 24 (p4 / p4) | Sol I-V |
| | fr. f | măs. 24 (o12) / 25 (p1) {mot. 12} | - | 26 (p4 / p4) | Sol V-I |
| | fr. f$^1$ | măs. 26 (o12) / 27 (p1) {mot. 12$^1$} | - | 28 (p3 / p3) | Sol V-I |
| | fr. g | măs. 28 (o9 / p4) {mot. 13-13$^1$} | - | 3o (p3 / p3) | Sol I-I |
| | fr. g$^1$ | măs. 30 (o9) {mot. 13$^2$-14} | - | 32 (p3 / p3) | Sol I-I |
| (Concluzie) | fr. h | măs. 32 (o12 / p3) {mot. 15-15$^1$} | - | 35 (o9 / p4) | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8 (138 optimi)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. i | măs. 36 {mot. 16-16} | - | 39 | Do V |
| | fr. i$^1$ | măs. 40 {mot. 16$^1$-16} | - | 43 | Do V |
| | fr. j | măs. 44 {mot. 17-17$^1$-18-18$^1$-18$^2$} | - | 49 | Do V |
| | fr. k | măs. 50 {mot. 19-19$^1$} | - | 54 | Do V |



Scanned with OKEN Scanner

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Rt | fr. l | măs. 55 | - 62 | |
| (= Repriză tonală) | {mot. **20-20-21-21$^{1}$-22**} | | | **Do** IV-I |
| | fr. l | măs. 63 | - 69 | |
| | {mot. **20-20-21-21$^{1}$-22**} | | | Do IV-I |
| | fr. m | măs. 70 | - 73 | |
| | {mot. **23-23$^{1}$-23$^{2}$**} | | | Do I-I |
| | fr. m$^{1}$ | măs. 74 | - 81 | |
| | {mot. **23-23$^{1}$-23$^{2}$-24-24-24$^{1}$**} | | | **Do** I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip B*

## *Caracteristici*

I/2 (Do major)
- În Strofa I diferență de tempo între A şi B.
- Totală deosebire tematică între cele două strofe, existența doar a unei „reprize tonale" (Rt).

## *I. Sonata nr.2 (Do major)*

(Tip B)

**||:Strofa I:||** 12/8

| | | | |
|---|---|---|---|
| A (Moderato) | fr. a | Do I-I | |
| P | fr. $a^1$ | Si b I-I | |
| | fr. b | fa I-V, re IV-V | |
| | fr. $b^1$ | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I | |
| | fr.c | Re I, Sol V-I | |
| B | fr.d | Sol I-I | |
| (Molto Allegro) | fr. $d^1$ | Sol I-I | |
| | fr. e | Sol I-V | |
| | fr. f | Sol V-I | |
| | fr. $f^1$ | Sol V-I | |
| | fr. g | Sol I-I | |
| | fr. $g^1$ | Sol I-I | |
| (Concluzie) | fr. h | Sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. *i* | Do V |
| | fr. $i^1$ | Do V |
| | fr. j | Do V |
| | fr. k | Do V |
| Rt | fr. l | Do IV-I |
| | fr. l | Do IV-I |
| | fr. m | Do I-I |
| | fr. $m^1$ | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr. 3 (Do major) C*

(Tip C)

**||:Strofa I:||** (70 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 | - | 4 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1\text{-}1^1\text{-}2$} | | | | Do I-I |
| | fr. $a_{v1}$ | măs. 5 | - | 8 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1_{v1}\text{-}1^1{}_v\text{-}2_v$} | | | | Do I-I |
| $P^1$ | fr. $a^1$ | măs. 9 | - | 12 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1^2\text{-}1^2{}_{v1}\text{-}1^2{}_{v2}$} | | | | DoI, Fa V-I |
| | fr. b | măs. 13 | - | 16 (p3) | |
| | {mot. $3\text{-}3_{v1}\text{-}3_{v2}$} | | | | Do IV-V |
| | fr. $a^2$ | măs. 17 | - | 19 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1^3\text{-}1^2{}_{v3}$} | | | | Sol I-I |
| | fr. $a^3$ | măs. 20 | - | 27 (p3 / d1) | |
| | {mot. $1^3{}_{v1}\text{. }4\text{-}4_{v1}\text{-}4_{v2}$} | | | | Do I-V |
| $P^2$ | fr. $a_{v2}$ | măs. 28 | - | 31 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1_{v2}\text{-}1^1\text{-}2$} | | | | Mi b I-I |
| | fr. $a_{v3}$ | măs. 32 | - | 35 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1_{v3}\text{-}1^1{}_v\text{-}2v$} | | | | Mi b I-I |
| | fr. $a^4$ | măs. 36 | - | 39 (p4 / p3) | |
| | {mot. $1^4\text{-}5$} | | | | do I-I |
| | fr. $a^5$ | măs. 40 | - | 43 (p3) | |
| | {mot. $1^5\text{-}1^5{}_v\text{-}6$} | | | | sol IV-V |
| | fr. $a^6$ | măs. 44 | - | 47 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1^6\text{-}1^6{}_{v1}\text{-}1^6{}_{v2}$} | | | | Sol V-I |
| | fr. $a^3{}_v$ | măs. 48 | - | 60 (p1 / d.) | |
| | {mot. $1^3{}_{v1}\text{-}1^4{}_v\text{-}4_{v3}\text{-}4_{v3}$ $\text{-}4v4\text{-}7\text{-}7v\text{-}8$} | | | | Sol I-V-I |
| B | fr. c | măs. 60 (o4 / p4) | - | 66 (p1) | |
| | {mot. $9\text{-}9\text{-}9_{v1}\text{-}9_{v1}\text{-}9_{v2}$} | | | | Sol I-I |
| | fr. d | măs. 66 (p2) | - | 70 (p2 / d1) | |
| | {mot. $10\text{-}10_v$} | | | | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (47 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D (A') | fr. $a^7$ | măs. 71 | - | 74 (p4 / p3) | |
| | {mot. $1_{v1}\text{-}1_{v4}\text{-}11$} | | | | Sol I |
| | | | | | La b V-I |
| | fr. $a^8$ | măs. 75 | - | 78 (p4 / d1) | |
| | {mot. $1_{v2}\text{-}1_{v5}\text{-}11_v$} | | | | Lab I, Re b V-I |

Scanned with OKEN Scanner

(Elab.) fr. $a^9$ măs. 79 - 82 — fa VI-I
{mot. $1^7$-$1^{7v1}$-$1^7$-$1^7{}_{v2}$}

fr. $a^{10}$ măs. 83 - 86 — fa II-V, do IV-V
{mot. $1^8$-$1^8{}_v$}

fr. $a^{11}$ măs. 87 - 91 (p3 / d2) — do I-V
{mot. $1^9$-$1^9{}_v$-12-12-$12_v$}

fr. $a^2$ măs. 92 - 94 (p4 / d1) — Sol I-I
{mot. $1^2$-$1^2{}_{v3}$}

($P^2{}_v$) fr. $a^3{}_v$ măs. 95 - 107 (p1 / d.) — Do I-V-I
{mot. $1^3{}_{v1}$-$1^4{}_v$-$4_{v3}$-$4_{v3}$-$4_{v4}$-7-$7_v$-$8_v$}

B fr. c măs. 107 (o4 / p4) - 113 (p1) — Do I-I
{mot. 9-9-$9_{v1}$-$9_{v1}$-$9_{v2}$}

fr. d măs. 113 (p2) - 117 (p2 / d1) — Do I-I
{mot. 10-$10_v$}

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.6 (do minor) 6/8*

(Tip C)

**||:Strofa I:||** (56 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (o1) / 2 (o1) | - | 2 (o4) /3 (p1) | do I-I |
| | fr. b | măs. 2 (o5) / 3 (o3) | - | 5 (o2 / o1) | do V-I |
| | fr. b1 | măs. 5 (o6 /o2) | - | 7 (o3 / o1) | do I-I |
| | fr. b2 | măs. 7 (o6 / o2) | - | 10 (o4) / 11 (p1) | do I-I |
| | fr. b2v | măs. 10 (o5) / 11 (o3) | - | 13 (p1) | do I-I |
| P | fr. c | măs. 13 (p1) | - | 15 ( o4) | do I, Mib I |
| | fr. b3 | măs. 15 (o5) | - | 17 (o5 / o4) | Mib II-I |
| | fr. b3v1 | măs. 18 (o2) / 17 (o5) | - | 20 (o4) | Mib I-I |
| | fr. c1 | măs. 20 (o4) | - | 23 (p1 / o2) | Mib I, sol V |
| | fr. b3v2 | măs. 23 (o3) | - | 25 (o2 / o1) | sol V-I |
| | fr. b1 | măs. 25 (o6 / o2) | - | 27 (o3 / o1) | sol I-I |
| | fr. b3v3 | măs. 27 (o6 / o2) | - | 30 (o1 / p.1) | sol I-I |
| | fr. a1 | măs. 3o (o1) / 31 (o4) | - | 32 (o3 / o1) | sol I-I |
| B | fr. d | măs. 32 (o5 / p.1) | - | 34 (o3 / p.1) | sol I-I |
| | fr. e | măs. 34 (o4 / p.2) | - | 36 (o3 / p.1) | sol I-I |
| | fr. ev1 | măs. 36 (o4 / p.2) | - | 38 (o2 / o1) | sol I-I |
| | fr. f | măs. 38 (o3 / o1) | - | 42 (o2 / p1) | sol I-I |
| | fr. g | măs. 42 (o3 ) | - | 46 (o2 / p1) | sol I-I |
| | fr. gv1 | măs. 46 (o3) | - | 52 (p1 / o1) | sol I-I |
| | fr. fv | măs. 52 (o3 / o1) | - | 56 (p.1) | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D (A') | fr. a2 | măs. 58 (o1 / p1) | - | 59 (o5) / 60 (p1) | do V-VI |
| (P') | fr. b3v4 | măs. 59 (o6) / 60 (o3) | - | 62 (o3 / o1) | do VI, fa I |
| | fr. b3v5 | măs. 62 (o4 /o2) | - | 64 (o1 / p1) | fa I-I |
| | fr. b3v6 | măs. 64 (o2 /o3) | - | 67 (o1 / p1) | fa I, do V |
| | fr. b3v7 | măs. 67 (o2 / p1) | - | 69 (o3 / o1) | do V |
| | fr. b3v8 | măs. 69 (o5 / o2) | - | 73 (o1 / p1) | do V-I |
| | fr. a1v | măs. 73 (o1) / 74 (o4) | - | 75 (- / o3) | do I-I |
| B | fr. dv | măs. 75 (o5) / 76 (p.1) | - | 77 (o3 / p.1) | do I-I |
| | fr. e | măs. 77 (o4 / p.2) | - | 79 (o3 / p.1) | do V-I |
| | fr. ev2 | măs. 79 (o4 / p.2) | - | 81 (o2 / p.1) | do V-I |
| | fr. h | măs. 81 (o3 / p1) | - | 84 (o1 /p.1) | do I-I |
| | fr. hv1 | măs. 84 (o2 / p.2) | - | 86 (o2 / p1) | do V-I |
| | fr. g | măs. 86 (o3) | - | 9o (o2 / p1) | do V-I |
| | fr. gv2 | măs. 90 (o3) | - | 94 (o1 / p.1) | do V-I |
| | fr. hv2 | măs. 94 (o2 / p.2) | - | 96 (o1 / p.1) | do V-I |
| | fr. hv3 | măs. 96 (o2 / p.2) | - | 98 (p.1) | do V-I |



Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr. 7 (do minor) C*

(Tip C)

**||:Strofa I:||** (14 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (p1) | - | 4 (o7 / p3) | do I-V |
| | {mot. 1-2-21-2v} | | | | |
| P | fr. b | măs. 4 (o8) / 5 (o1) | - | 10 (ş1 / p1) | do I, sol I |
| | {mot.3-3v1-31-31v1-4} | | | | |
| B | fr. c | măs. 10 (ş1 / o4) | - | 14 (p3) | |
| | {mot. 6-7} | | | | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D(A') | fr. a1 | măs. 15 (p1) | - | 16 (o7 / p3) | |
| | {mot. 11} | | | | do V-I |
| | fr. b1 | măs. 16 (o8) / 17 (o1) | - | 18 (p3 / o7) | |
| | {mot. 32} | | | | do IV-V |
| | fr. b1v | măs. 18 (o8) | - | 20 (p3) | |
| | {mot. 32} | | | | do V-V |
| P' | fr. bv | măs. 20 (o8) / 21 (o1) | - | 24 (ş1 / o1) | |
| | {mot. 31-31v2-4} | | | | do IV-I |
| Bv | fr. cv | măs. 24 (ş1 / o4) | - | 28 (p3) | |
| | {mot.5v2-5v3-51v-6-7} | | | | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip C*

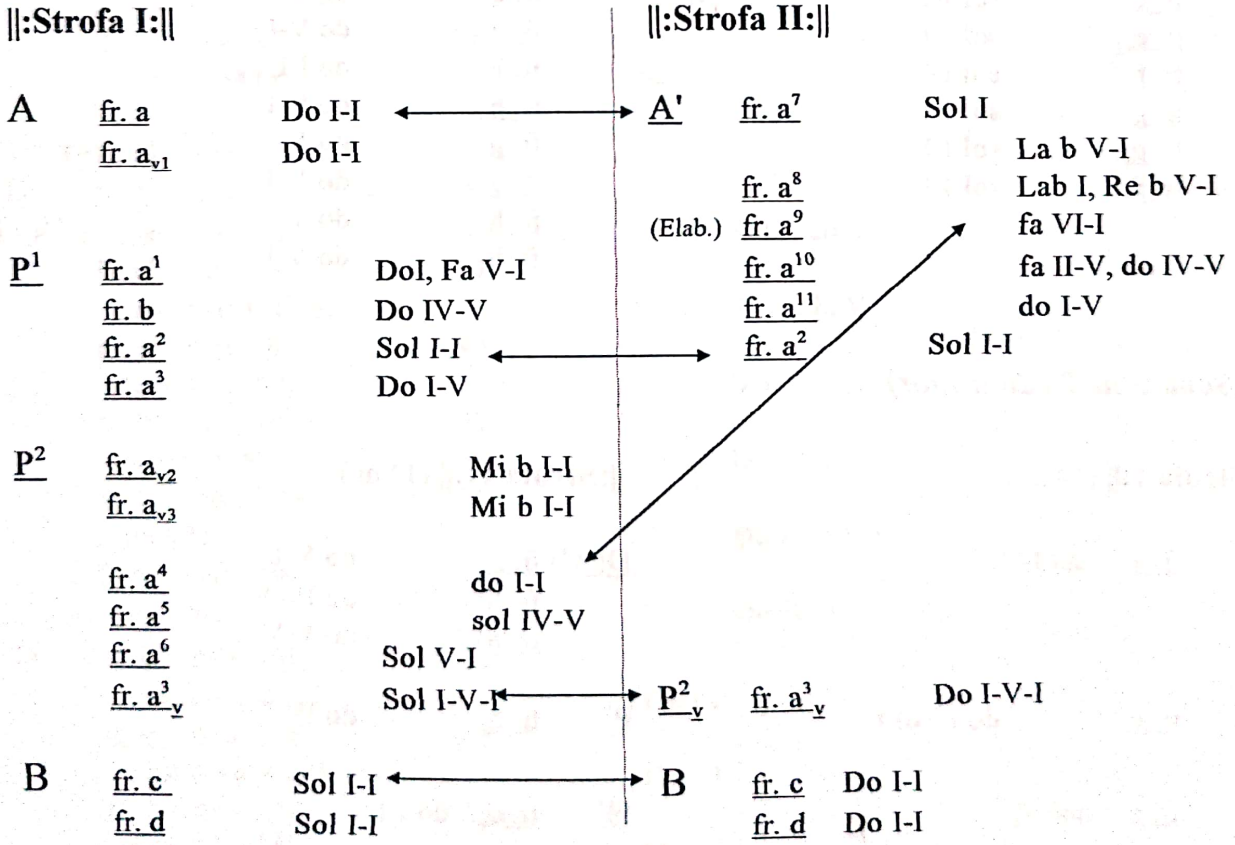
*Caracteristici*

I/3 (Do major)
Cu excepția B-ului, întreaga sonată este dominată de materialul tematic propus de A:
- în cele două „punți"din Strofa I;
- în „dezvoltare", pe care, în scopul delimitării unor tipuri formale, o voi nota în acest caz cu A'.

La sfârşitul „dezvoltării" în Strofa II apare şi un fragment din cea de a doua „punte" (P'v), având rolul unei anacruze pentru B, care (lăsând la o parte fireasca schimbare tonală) rămâne nemodificat.

I/6 (do minor)
Această sonată are comun cu sonata 3 în Do major faptul că în Strofa II, în secțiunea pe care am hotărât să o notez convențional cu D, apar elemente din A şi P.
Din punct de vedere al discursului, se caracterizează printr-o succesiune aproape neîntreruptă de scurte subdiviziuni morfologice, mai apropiate de ideea de motiv decât de cea de frază. Componentele melodice ale acestor subdiviziuni se caracterizează printr-o relativă independență, raportându-se unele față de celelalte fie în cadrul unui proces imitativ, fie prin contrast, fie prin complementaritate, evidențiindu-se aproape în toate cazurile necoincidența începuturilor şi sfârşiturilor.

## *I. Sonata nr. 3 (Do major).*




Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.6 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (56 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I |
| | fr. b | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do I-I |
| | fr. $b^2$ | do I-I |
| | fr. $b^2_v$ | do I-I |
| P | fr. c | do I, Mib I |
| | fr. $b^3$ | Mib II-I |
| | fr. $b^3_{v1}$ | Mib I-I |
| | fr. $c^1$ | Mib I, sol V |
| | fr. $b^3_{v2-}$ | sol V-I |
| | fr. $b_1$ | sol I-I |
| | fr. $b^3_{v3-}$ | sol I-I |
| | fr. $a^1$ | sol I-I |
| B | fr. d | sol I-I |
| | fr. e | sol I-I |
| | fr. $e_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. g | sol I-I |
| | fr. $g_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. $f_v$ | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A' | fr. $a^2$ | do V-VI |
| P' | fr. $b^3_{v4-}$ | do VI, fa I |
| | fr. $b^3_{v5-}$ | fa I-I |
| | fr. $b^3_{v6-}$ | fa I, do V |
| | fr. $b^3_{v7-}$ | do V |
| | fr. $b^3_{v8-}$ | do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I-I |
| B' | fr. $d_v$ | do I-I |
| | fr. e | do V-I |
| | fr. $e_{v2}$ | do V-I |
| | fr. h | do I-I |
| | fr. $h_{v1}$ | do V-I |
| | fr. g | do V-I |
| | fr. $g_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v3}$ | do V-I |

## *I. Sonata nr.7 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-V |
| P | fr. b | do I, sol I |
| B | fr. c | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D(A') | fr. $a^1$ | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do IV-V |
| | fr. $b^1_v$ | do V-V |
| P' | fr. $b_v$ | do IV-I |
| B' | fr. $c_v$ | do I-I |



Scanned with OKEN Scanner

*I. Sonata nr. 4 (Do major) C*

(Tip D)

**||:Strofa I:||** (73 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 | - | 6 | |
| | {mot. 1-1-1-1-2} | | | | Do I-I |
| | fr. a | măs. 7 | - | 12 | |
| | {mot. 1-1-1-1-2} | | | | Do I-I |
| P | fr.$a^1$ | măs. 13 | - | 18 | |
| | {mot. $1^1$-$1^1$-$1^2$-3} | | | | Do I, fa VII-I |
| | fr. $a^1$ | măs. 19 | - | 24 | |
| | {mot. $1^1$-$1^1$-$1^2$-3} | | | | Si b I, mi b VII-I |
| | fr. $a^2$ | măs. 25 | - | 32 | |
| | {mot. $1^3$-$1^3$-$1^3$-$1^1$-$1^1$-4} | | | | mi b I, Re b V, Sol V-I |
| (măs. 33 pauză) | | | | | |
| | fr. b | măs. 34 | - | 37 | |
| | {mot. 5} | | | | la V-I |
| | fr. b | măs. 38 | - | 41 | |
| | {mot. 5} | | | | Sol V-I |
| B | fr. $b^1$ | măs. 42 | - | 51 | |
| | {mot. 6-6-$6^1$-$6^1{}_v$-$6^2$} | | | | Sol I-V |
| | fr. $b^1$ | măs. 52 | - | 61 | |
| | {mot. 6-6-$6^1$-$6^1{}_v$-$6^2$} | | | | Sol I-V |
| | fr. c | măs. 62 | - | 73 | |
| | {mot. 7-7v-8-8v} | | | | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (68 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. $a^1$ | măs. 74 | - | 79 | |
| (= $P^1$) | {mot. $1^1$-$1^1$-$1^2$-3} | | | | Sol I, do V-I |
| | fr. $a^1{}_v$ | măs. 80 | - | 87 | |
| | {mot. $1^1$-$1^1$-$1^1$-$1^2{}_v$-9} | | | | do I... la V |
| | fr. $a^1$ | măs. 88 | - | 93 | |
| | {mot. $1^1$-$1^1$-$1^2$-3} | | | | la I, re V-I |
| | fr. $b^2$ | măs. 94 | - | 99 | |
| | {mot. $5^1$-$5^1$-$5^1$} | | | | Do IV-I |
| | fr. $b_{v1}$ | măs. 100 | - | 103 | |
| | {mot. 5} | | | | Do I, re V-I |
| | fr. $b^{v2}$ | măs. 104 | - | 107 | |
| | {mot. 5v} | | | | Do II - I |
| B | fr. $b^1$ | măs. 108 | - | 117 | |
| | {mot. 6-6-$6^1$-$6^1{}_v$-$6^2$} | | | | Do I-I |
| | fr. $b^1$ | măs. 118 | - | 127 | |
| | {mot. 6-6-$6^1$-$6^1$v-$6^2$} | | | | Do I-I |
| | fr. c | măs. 118 | - | 141 | |
| | {mot. 7-$7_v$-$8^1$-$8^1{}_v$} | | | | Do I-I |



Scanned with OKEN Scanner

# *Tip D*

*Caracteristici*

I/4 (Do major
În Strofa II nu există „dezvoltare“, în schimb se reiau:
- „puntea“ (puțin lărgită și variată),
- B-ul neschimbat.

---

## *I. Sonata nr. 4 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. a | Do I-I |
| P | fr. $a^1$ | Do I, fa VII-I |
| | fr. $a^1$ | Si b I, mi b VII-I |
| | fr. $a^2$ | mi b I, Re b V, Sol V-I |
| (1 măs. pauză gen.) | | |
| | fr. b | la V-I |
| | fr. b | Sol V-I |
| B | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. c | Sol I-I |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| D | _____ | |
| P' | fr. $a^1$ | Sol I, do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I~la V |
| | fr. $a^1$ | la I, re V-I |
| | fr. $b^2$ | Do IV-I |
| | fr. $b_{v1}$ | Do I, re V-I |
| | fr. $b_{v2}$ | Do II - I |
| B | fr. $b^1$ | Do I-I |
| | fr. $b^1$ | Do I-I |
| | fr. c | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr. 5 (Do major) C*

(Tip E)

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (p1 / -) | - | 6 (p1 / î) | |
| | {mot. **1-2-2$^1$**} | | | | Do I-I |
| | fr. b | măs. 5 (p2 / î) | - | 10 (p1) | |
| | {mot. **3-3$^1$-3-3-3$^1$**} | | | | Do I-I |
| P | fr. c | măs. 10 (p2 / p4) | - | 15 (p1) | |
| | {mot. **4-4-4$^1$**} | | | | Sol II-I |
| B | fr. d | măs. 15 (o3) | - | 21 (p1) | |
| | {mot. **5-5-6**} | | | | Sol I-I |
| | fr. d | măs. 21 (o3) | - | 27 (p1) | |
| | {mot. **5-5-6**} | | | | Sol I-I |
| | fr. e | măs. 27 (o3 / d2) | - | 31 (p1 / d1) | |
| | {mot. **7-7$_{v1}$-7$_{v2}$**} | | | | Sol I-I |
| | fr. f | măs. 31 (p1 / d1) | - | 34 (p1 / d1) | |
| | {mot. **8-9**} | | | | Sol I-I |
| | fr. f$_v$ | măs. 34 (p1 / d1) | - | 39 | |
| | {mot. **8-9-10**} | | | | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. e$^1$ | | | | |
| | (dezv.) | măs. 40 (o3 / d1) | - | 45 (p1) | |
| | {mot. 7$_{v3}$-7$_{v4}$} | | | | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. d$^1$ | măs. 45 (o1) | - | 51 (p1 / d1) | |
| | {mot. **5-5-5**} | | | | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| P | fr. c$^1$ | măs. 51 (p2 /p4) | - | 58 (p1) | |
| | {mot. **4-4-4-4-4$^2$**} | | | | Fa V-I, Do V-V |
| B$_v$ | fr. d$^1$ | măs. 58 (o3) | - | 63 (p1 / d1) | |
| | {mot. **5$^1$-5**} | | | | Do V-I |
| | fr. e | măs. 63 (o3 / d2) | - | 67 (o1 / î) | |
| | {mot. **7-7$_{v1}$-7$_{v2}$**} | | | | Do I-I |
| | fr. f$^1$ | măs. 67 (o1 / î) | - | 71 (o1 / î) | |
| | {mot. **8$^1$**} | | | | Do I-I |
| | fr. f$^1_v$ | măs. 71 (o1 / î) | - | 79 (î) | |
| | {mot. **8$^1$-11**} | | | | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.9 (do# minor) 3/8*

(Tip E)

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (o1) / 2 (o1) | - | 4 (ş6 / o3) | do# I-I |
| | fr. b | măs. 5 (ş1/ o1) | - | 11 (p.) | do# II-V |
| P | fr. c | măs. 12 (ş2 / o.1) | - | 15 (ş6 / ş6o3) | sol# I-V |
| | fr. d | măs. 16 (ş1 / o.1) | - | 21 (ş1 / o1) | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | măs. 21 (ş2 / ş4) | - | 31(p.) | Si I, sol# I-V |
| B | fr. f | măs. 32 (ş.1 / o.1) | - | 38 (p.) | sol# VII-I |
| | fr. f1 | măs. 39 (ş.1 / o.1) | - | 44 (ş6 / o3) | sol# VII-V |
| | fr. g | măs. 45 (tr3 / o1) | - | 49 (p.) | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. c1 | măs. 50 (ş2 / o.1) | - | 59 (p) | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. e1 | măs. 60 (ş2 / p.1) | - | 71 (p.) | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| P' | fr. cv | măs. 72 (ş2 / o.1) | - | 80 (ş1 / o1) | do# I, fa# I |
| | fr. e2 | măs. 80 (ş2 / o2) | - | 86 (p.) | fa# I, do# I |
| B' | fr. f2 | măs. 87 (ş.1 / o.1) | - | 94 (ş6 /o3) | do# VII-V |
| | fr. g1 | măs. 95 (tr3 / o1) | - | 99 (p.) | do# I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip E*

*Caracteristici*

I/5 (Do major)
În Strofa II se conturează trei subdiviziuni:

1. D în care sunt reluate sau dezvoltate componente ale lui B.
2. $P^1$
3. $B_v$

Altfel spus, există o „dezvoltare" şi o „repriză" conţinând „puntea" şi B-ul.

---

## *I. Sonata nr. 5 (Do major).*

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. b | Do I-I |
| P | fr. c | Sol II-I |
| B | fr. d | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |
| | fr. $f_v$ | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $e^1$ | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. $d^1$ | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| $P^1$ | fr. $c^1$ | Fa V-I, Do V-V |
| $B_v$ | fr. $d^1$ | Do V-I |
| | fr. e | Do I-I |
| | fr. $f^1$ | Do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr.9 (do# minor) 3/8*

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do# I-I |
| | fr. b | do# II-V |
| P | fr. c | sol# I-V |
| | fr. d | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | Si I, sol# I-V |
| B | fr. f | sol# VII-I |
| | fr. $f^1$ | sol# VII-V |
| | fr. g | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $c^1$ | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. $e^1$ | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| P' | fr. $c_v$ | do# I, fa# I |
| | fr. $e^2$ | fa# I, do# I |
| B' | fr. $f^2$ | do# VII-V |
| | fr. $g^1$ | do# I-I |

Observaţie: Spre deosebire de primul exemplu, în D apar elemente din P şi nu din B. Regula ar fi, deci, orice element în afară de A.



Scanned with OKEN Scanner

Iaşi, 20 februarie 1998

Stimate Maestre Cornel Ţăranu,

S-ar putea spune că împărtăşesc şi eu soarta eroului care mă preocupă de atâta vreme: orice plan îmi fac, se dărâmă! Este necesară o jertfă...
Situaţia mea în momentul de faţă se prezintă astfel: după ce am asistat neputincioasă de mai mulţi ani încoace (cu un consum fizic şi, mai ales, psihic pe care doar cine a trecut prin aşa ceva îl poate înţelege) la degradarea progresivă a capacităţilor mentale şi chiar la alterarea personalităţii mamei mele (care în ultima perioadă a devenit galopantă, căpătând aspecte de-a dreptul dramatice), îi aştept acum de la o zi la alta sfârşitul, ca pe o eliberare, şi pentru ea, şi pentru mine. A căzut cu totul la pat de câteva săptămâni şi deşi am primit mult ajutor de la vecini şi prieteni, greul tot eu îl duc.
Apelez la toată înţelegerea D-voastră. Nu mai fac nici o promisiune, decât aceea de a vă ţine la curent cu ceea ce mi se întâmplă.
Nădăjduiesc (cu disperare) într-o revenire „în forţă" la lucrul atât de drag mie şi care a avut atât de mult de suferit în ultima vreme, din raţiuni independente de voinţa mea.

Liliana Gherman.

Liliana Gherman

Scanned with OKEN Scanner

# ACTUL I

**I.** Preludiul orchestral /1/-/1d/ 295

1.1 /1/-/1a/ 122

1.11 /1/ 78

1.111 m.1-7 28
1.112 m.8-14 30
1.113 m.15-19 20

1.12 /1a/ 44

1.121 m.1-2 8
1.122 m.3-5 12
1.123 m.6-11 24

1.2 /1b/-/1d/ (m.1-8) 155

1.21 /1b/ 72

1.211 m.1-4 24
1.212 m.5-8 24
1.213 m.9-14 24

1.22 /1c/-/1d/ (m.1-8) 83

1.221 /1c/ m.1-5 18
1.222 m.6-12 33
1.223 /1d/ m.1-8 32

1.3 /1d/ m.9-12 18

(Repriză eliptică)

(Observaţie: Raportul dintre cele două secţiuni reale se apropie de "proporţia de aur"- 295/112,69-185,31 - ţinând cont de faptul că secţiunea B are şi răriri, care determină implicit o dilatare formală).

Repere bibliografice:

"Asemeni Meşterului Manole, care n-a 'aşezat temeliile pe şovăiala nisipului', nici compozitorul Sigismund Tuduţă nu ridică un edificiu artistic deasupra unui fundament incert: piatra de temelie a operei oratoriu o constituie o tetracordie (sic!) care va susţine, atât în plan orizontal cât şi în cel vertical, liniile de forţă ale arhitecturii sonore. Rezonanţa arhaic-pentatonică a acestei celule (mi-fa diez-la-si) creşte treptat în preludiul orchestral care, prin ampla pedală pe mi, evocă introducerea la Mathäus-Passion de Bach, iar prin arcuirea tensiunii aminteşte de Tristan und Isolde de Wagner - două puncte cardinale, între care drama Meşterului Manole apare împletită cu teme majore ale culturii europene". (Hans Peter Türk: în Programul de sală al primei audiţii, p.6).

"Observăm, aşa cum e şi firesc, un sunet pivot /.../ un 'Ur-sunet', amintind sunetul fundamental (mi bemol) al cosmogoniei wagneriene începută cu Aurul Rinului. Acest sunet-grund este MI, o lungă pedală, cu care va începe şi va termina introducerea orchestrală"...

"introducerea orchestrală destul de succintă"...

"trebuie să observăm prezenţa unor motive 'in statu nascendi'. Ele îşi vor dobândi un statut de mult mai mare importanţă şi amploare mai târziu - ca nişte pietre de temelie ale construcţiei:

Scanned with OKEN Scanner

# I M a n o l e / B o g u m i l

## 2. Manole-Bogumil (1) /2/ -/6a/ 546 (+1)

### 2.1 /2/ - /3/ 147

2.11 /2/ Man. A 55
- 2.111 m.1 a 5
- 2.112 m.2-10 b 45
- 2.113 m.11 a 5

2.12 /3/ m.1-12 B 67
- 2.121 m.1-7 Bog., Man. c 45
- 2.122 m.8-12 Bog. d 22

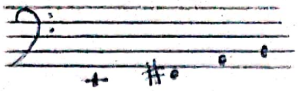
2.13 /3/ m.13-18 $B^1$ 25
- 2.131 m.13-18 Man. c' 8
- 2.132 m.15-18 Bog., Man. 3 17

### 2.2 /4/ - /6a/ 399(+1)

2.21 /4/ Man. A 76
- 2.211 m.1-4 a 15
- 2.212 m.5-7 a' 15
- 2.213 m.8-9 a" 12
- 2.214 m.10-13b 18
- 2.215 m.14-17c 16

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog. B 85
- 2.221 /5/ d 48
- 2.222 /5a/ e 37

2.23 /5a/ m.8 - /6/ C 108
- 2.231 /5a/ m.8 Man.



(Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.7)

Sigismund Toduţă nu nominalizează acest preambul orchestral. Cornel Ţăranu îi spune "introducere" iar H.P.Türk - "preludiu".

Aş opta pentru această din urmă denumire în analiză, date fiind funcţia pe care o îndeplineşte prin raportare la întregul lucrării şi caracterul relativ închis. Va fi în acest fel diferenţiat faţă de introducerea orchestrală a actului III.

În Dicţionar de termeni muzicali (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984) se spune la p.391:

> "Începând din a doua jumătate a sec.16, numele (de "preludiu" n.n.) a desemnat /.../ piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc. În acest sens preludiu este sinonim cu introducere (entrada, entrée, intrada) sau chiar cu uvertură".

Iată însă şi o opinie mai nuanţată:

> "Dans les opéras français des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ s., la ritournelle d'orchestre se nomme aussi prélude. Par la suite, et particulièrement à propos de Wagner, on fera une distinction entre prélude et ouverture: le premier étant généralement moins étendu, de forme plus libre et davantage lié à ce qui suit, se présente en fait comme une sorte de développement symphonique des thèmes les plus importants de l'oeuvre (ainsi les préludes de Lohengrin ou de Tristan s'opposent-ils à l'ouverture des Maîtres chanteurs)". (Science de la Musique, sous la direction de Marc Honegger. Bordas, Paris 1977, p.827).

Sunetul-pedală pe mi, chiar dacă poate evoca introducerea la Mathäus-Passion, este în contextul acestei lucrări mai degrabă tangent cu ideea de "ison". Iată şi în acest caz o serie de repere bibliografice: În Dicţionar de termeni muzicali (op.cit. pp.247-248) Gheorghe Firca detaliază astfel termenul:

- Ca element de notaţie i. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice:
  - "nici suie, nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu)
  - "...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate ci repetă neuma precedentă"(Gr. Panţiru)
- Deşi element atât de important în execuţia muzicii bizantine, i. nu se supune în acest caz aceleiaşi preciziuni noţionale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii. I. devine astfel un sunet continuu ("comparabil cu fondul de aur al icoanelor" : A.Souris în art.Mélodie în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris 1961, vol.III), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară.
  - Afirmaţia aceluiaşi N.Ploeşteanu:
    > "Cucuzel /.../ a stabilit i. melodiilor papadice"

    ar putea să sugereze o dependenţă a i. de anumite tipuri de melodii.

- practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie.

- Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal

(cu excepţia, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile occidentale similare)

i. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon sau de pedala polifonico-armonică.

- O pedală, în general,

"...conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de altă parte, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A.Souris).

- Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului "ţinut" este proprie şi execuţiei cu ison.

/Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume la sfârşitul unei piese instrumentale ca extindere a cadenţei, prin "dilatarea" acordului de dinaintea acordului final, isonul, propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei.

/Pedala se află întotdeauna în bas, pe sunetele T sau D, isonul plasându-se şi el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe f i n a l i s şi mai rar pe cvinta modului.

/Spre deosebire de pedală ce relativizează funcţiile armonice, printr-o indiferenţă aproape totală faţă de momentul tonal, isonul are o convergenţă nu numai faţă de finală ci şi de celelalte puncte ale melodiei

(subînţelege permanent finala chiar şi atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta).

/Tendinţa pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.

O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziţiile polifonice: desfăşurarea armoniilor în funcţie de punctul stabil al i. (D.G.Kiriac), desfăşurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu-i.), pedala-i. (P.Constantinescu); asimilat cu unisonul, i. participă - ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînţeles) - la obţinerea unor texturi polifonice, în speţă eterofonice (St.Niculescu).

În cazul "preludiului" la "Meşterul Manole" se simte tocmai acţiunea "centripetă" a pedalei pe mi, "convergenţa" faţă de toate sunetele suprapuse. Totuşi sunt şi caracteristici de pedală. Este vorba, deci, despre o pedală-ison.

Pe parcursul desfăşurării acestei secţiuni orchestrale introductive pedala-ison se manifestă diferenţiat şi cu unele intermitenţe:

1.1 1.11 (1.111) m.1-3 (timpul 1) ... 5-8 (cb. P.3-4 ... P.4) sunet prelungit);

/1/ (1.112) m.9-14 (cb. P.4 sunet prelungit, P.3 pizz., pedală mobilă);

(1.113) m.15-19 (cb. P.4 id., P.3 schimbat ritmic, se adaugă din m.16 v-celli P.3-4 pizz. cu salturi de octavă; a se observa şi pedala ascunsă în partida figurală a Fg.2);

De remarcat că începând cu m.5 intervine pe toată durata acestei incizii Gr.cassa (col spazolino); ca nuanţă - creştere treptată, în valuri, de la ppp la f.

1.12 (1.121) fără pedală-ison, care se întrerupe o dată cu prima măsură şi cu diminuarea bruscă a intensităţii;

/1a/ (1.122) revine sub forma sunetului prelungit (la cb.P.4 m.3-5) şi a pătrimilor repetate (la cb.P.3 m.3-4);

(1.123) dispare, justificarea găsindu-se în pregnanta funcţie dominantică a momentului.

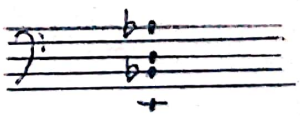
Se poate constata că modul în care este utilizată (sau nu!) pedala-ison pe sunetul mi se constituie într-unul dintre argumentele secţionării discursului (mai precis, ale schematizării propuse), la care se adaugă şi altele, de ordin tematic, asupra cărora voi reveni.

1.2 1.21 (1.211) dublă pedală la octavă (cb.P.3-4 şi P.1-2); se adaugă timpanii cu o formulă ritmică de o oarecare complexitate, extinsă pe toate cele patru măsuri (tremolo + lovituri izolate) - m.1-4;

/1b/

(1.212) m.5-8, aceleaşi instrumente, dar emisia prezintă intermitenţe la cb. iar timp. intervin doar cu lovituri puternice pe ultimul timp al fiecărei măsuri;

(1.213) m.9-10, cb. 3-4/1-2 + timp. tremolo;
m.11-14 id. dar se mai adaugă la fg.1-2-3 o triplă pedală pe sunetele si bemol-re-la bemol.

Acordul golobal al acestei pedale este  (6-4-6)
Simetria acestei alcătuiri este însă perturbată de prezenţa sunetului do diez în registrele înalt şi mediu.

1.22 Aici prezenţa pedalei-ison este mai subtilă.

(1.221) sunetul mi prezent în motivul melodic, care suferă îmbogăţiri succesive, dar se sprijină în final pe el;

/1c/

ca sunet nedeterminat se poate vorbi despre o pedală la tom-tom picc. tremolo (con le dita); începând cu timpul 2 din m.4 motivul melodic porneşte de la mi, pentru a-l părăsi, ca apoi să-l reîntâlnească ca sunet frull. la tr. şi tremolo la v-le, în registrul acut, dar nu ca sunet de bază ci ca sunet în acord:

(1.222) m.6-8, se menţine pedala aceasta ascunsă armonică (susţinută şi de tom-tom şi piatto sosp.picc) sunetul mi fiind cuprins şi în tânguirea melodică, fiind un fel de sunet-pivot; în această formă melodică se păstrează şi în m.9-12;

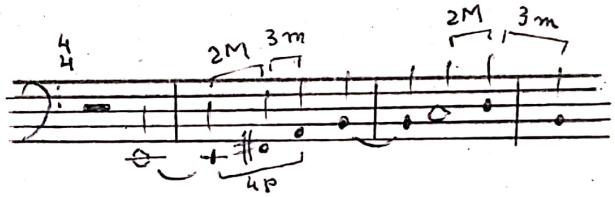
/1d/ (1.223) revine pedala lungă la cb. P.1-2 şi P.3-4 la octavă + tremolo de timp., m.1-4; în m.5-8 se retrage cb. P.1-2

1.3 m.9-10 (timpul 1) se menţine cb. P.3-4, susţinuţi fiind de v-cslli P.4.

Reiese că pedala-ison este prezentă aproape tot timpul, în diferite ipostaze, jucând un rol important în articularea interioară a discursului, aşa cum relevă, de altfel, şi schema formală.

Din punct de vedere tematic, articularea bistrofică a "preludiului" se bazează pe opoziţia a două elemente distincte, care, diferenţiate expresiv, ar putea fi investite si cu o anumită încărcătură simbolică.

Motivul iniţial (pe care-l voi nota convenţional $\alpha$), are următoarea configuraţie:




Depistăm în alcătuirea acestui motiv două structuri arhaice: o tetratonie (mi-fa diez-la-si), care a şi fost menţionată în comentariile lui H.P.Türk şi C.Ţăranu, şi o tricordie.

Iată în acest sens câteva repere bibliografice:

> "Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonaţii biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă sunt tonul (secunda mare), terţa mică şi cvarta perfectă (în asocierea ton - terţă mică, ton-cvartă perfectă)"(Constantin Râpă: Teoria superioară a muzicii vol.I - Sisteme tonale. Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca 1986, p.5).

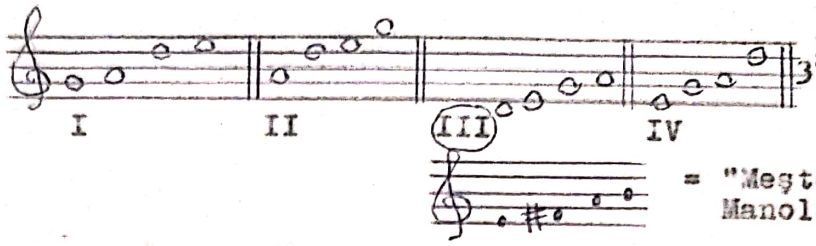
După cum se poate observa, aceste caracteristici intervalice se suprapun întru totul motivului dat. În lucrarea citată mai găsim şi următoarele afirmaţii:

> "...intonaţiile oligocordice şi pentatonice rămân prezente şi azi în melodica folclorică şi în muzica cultă de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, atestând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice, piloni pentru construiri melodice în toate stilurile ulterioare" (p.27).
>
> "Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice şi pentatonice au rămas peste mile-

Scanned with OKEN Scanner

nii ca nestemate ce pot alcătui fie lanţ de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru urodări ornamentale" (p.23)

În studiul "Despre o melodie rusă" (în Opere vol.I, Editura muzicală Bucureşti 1967), Constantin Brăiloiu menţionează patru scări tetratonice posibile, varianta a treia corespunzând (în transpoziţie) celei din "Meşterul Manole":

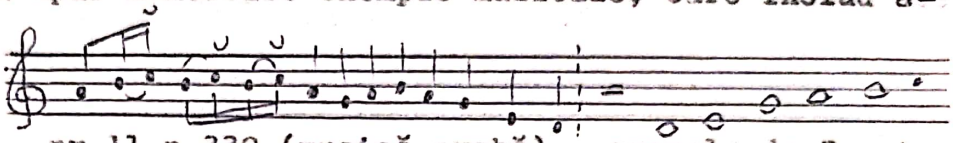



p. 371

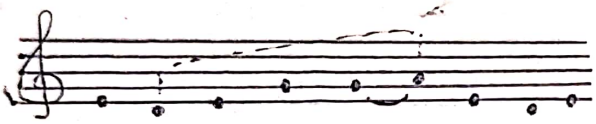


= "Meşterul Manole"

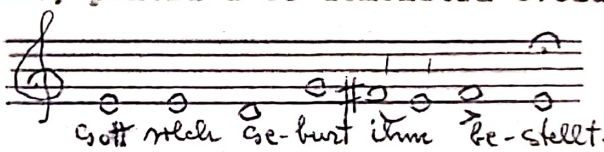
În respectivul studiu apar numeroase exemple muzicale, care includ această intonaţie:



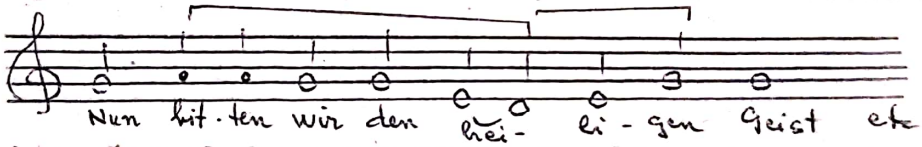
nr.11 p.330 (muzică arabă) = exemplu de "pentatonism" (modul IV) cu pien (⌣)



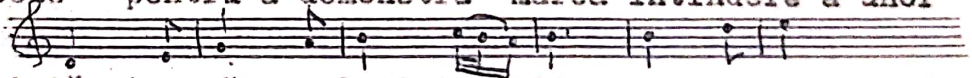
nr.29 p.335 (fragment gregorian); va fi comparat cu un fragment de cânt protestant, pentru a se demonstra evoluţia spre heptatonic:



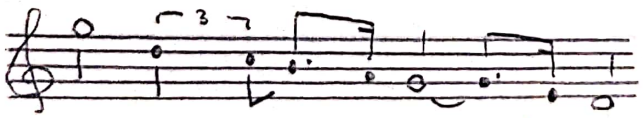

Iată şi un alt fragment de cântec protestant, înserat în studiu cu nr. 125 la p.361:



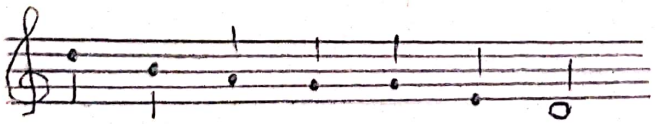

Interesant este şi următorul fragment dintr-un cântec truver (nr.42 p.340) dat - între altele - pentru a demonstra "marea întindere a unor melodii pentatonice".



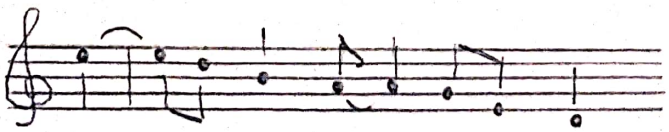
La acelaşi paragraf există şi următoarele intonaţii care ne-ar putea interesa:




nr.45 p.341 (Elveţia)

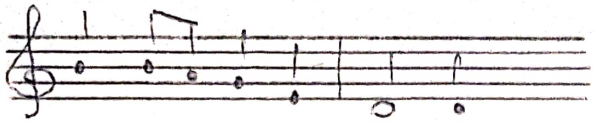


nr.46 p.341 (Noile Hebride)

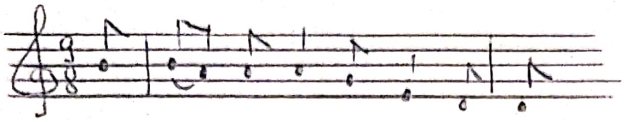


nr.47 p.342 (arabo-berberi)

La capitolul "desene melodice" găsim următoarele exemple:

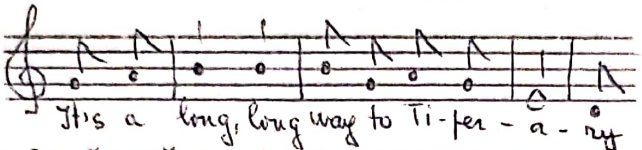


nr.50 p.342 (Anglia)



nr.51 p.343 (indienii din California)

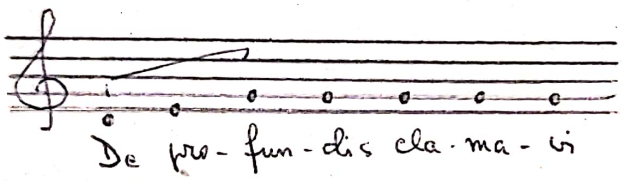
nr.52 p.343 (epitaful grec al lui Tralles)



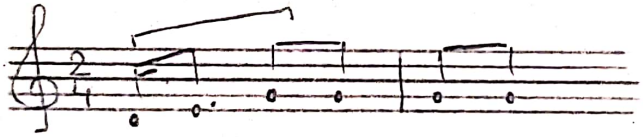

nr.53 p.343 (celebru cântec soldățesc englez)

În legătură cu toate aceste exemple C.Brăiloiu remarcă: "Limitată la scara modului IV, pe care o parcurge de la un capăt la altul, coborârea pe 5 este, poate, cea mai obișnuită pretutindeni" (p.342).

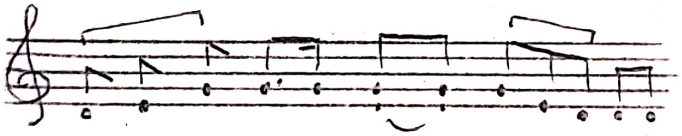
Intonația este prezentată și în variantă restrânsă, tritonală:



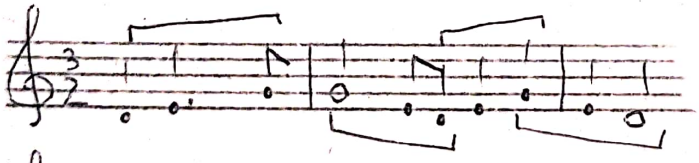

nr.72 p.347 ("incipit gregorian tricordal I" - "introduce al doilea, al treilea și al optulea ton al psalmilor")



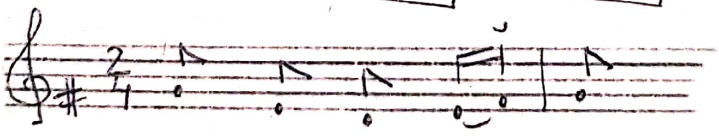
nr.73 p.348 (melodie havaiană)



nr.74 p.348 (fragment din Sumatra)

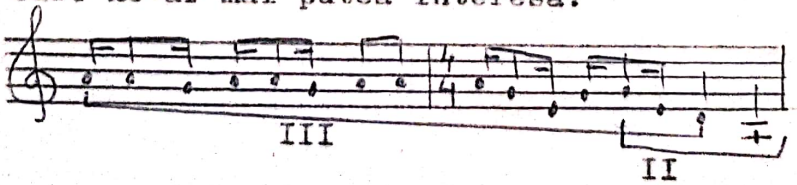


nr.75 p.348 (fragment englezesc)

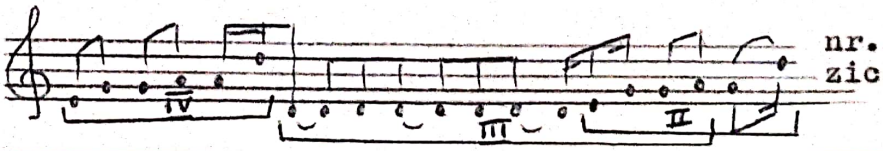


nr.76 p.348 (Ucraina)

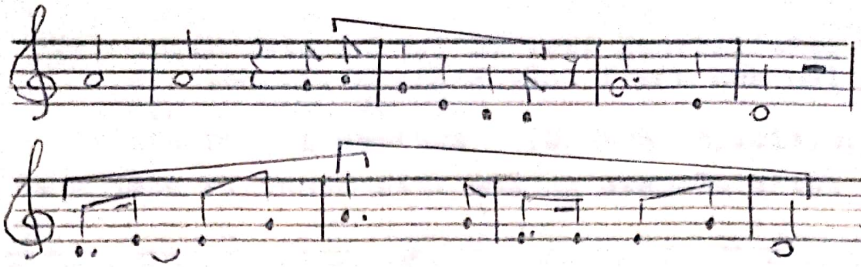
Afirmând că "tetratonismele, în special tetracordale, se confundă, mai mult decât în pentatonic, cu gama completă a modurilor" (p.373) dă alte exemple care ne-ar mai putea interesa:




nr.186 p.373 (indieni)




nr.188 p.373 (muzică Nô japoneză)

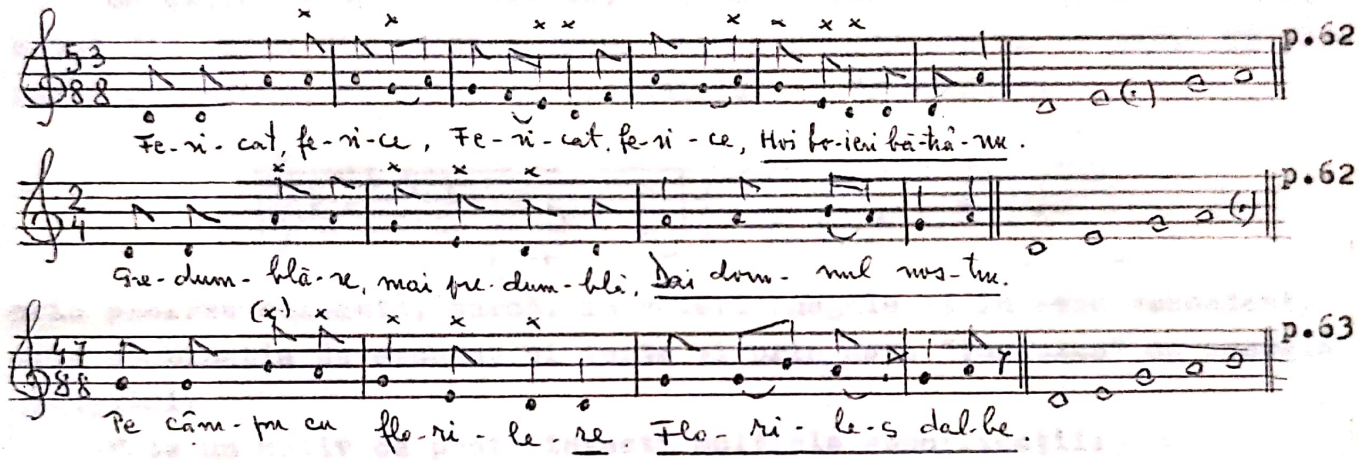


nr.188 p.373 (negrii)

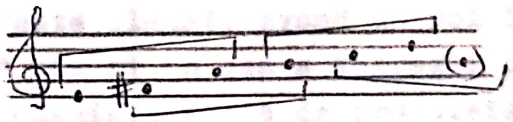
nr.139 p.373 (indieni)

Toate acestea sunt exemple străine de muzica românească, raportabile la aceasta numai în virtutea ideii că anumite straturi elementare ale limbajului muzical se interferează pe toată suprafaţa pământului.

Exemple româneşti pot fi însă extrase din lucrarea mai sus citată a lui C.Râpă, unde, la cap. "Sisteme tonale traco-dace" găsim următoarele exemple (în care succesiunea tetratonală apare în forma sa descendentă):

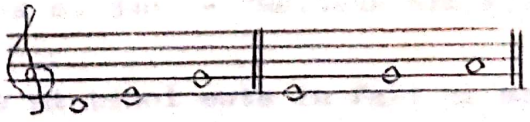



Pornind însă de la "incipit-ul gregorian" menţionat la p.7, s-ar putea interpreta motivul ∝ şi ca un cumul de mai multe desene tricordale sau tritonale:



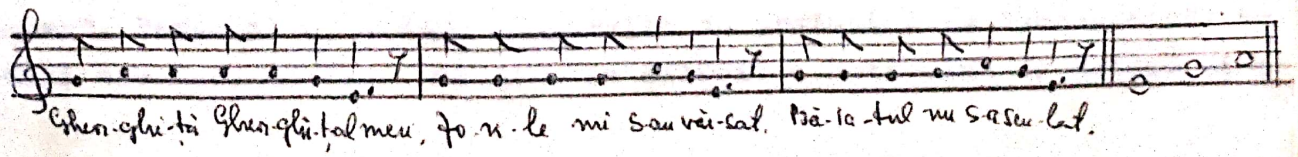
"Tritonul constituie o formaţiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice:

a) ton + terţă mică (cel mai frecvent)



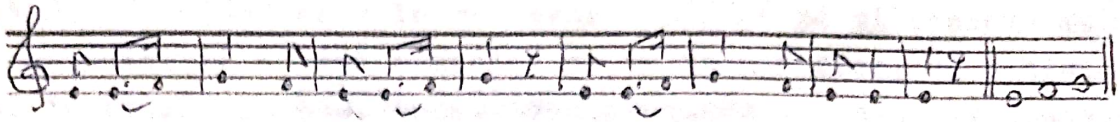
(C.Râpă: op.cit. p.302)

Cea de a doua variantă este ilustrată printr-un exemplu găsit la G.Breazul: Pagini din istoria muzicii româneşti vol.V p.139:



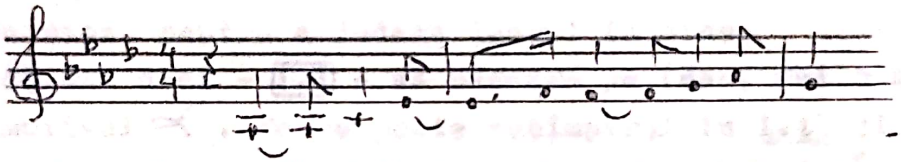
"Tricordul este un mod cu trei posibilităţi de scară:
- din tonuri, reprezentând forma cea mai utilizată
- din semiton şi ton
- din ton şi semiton (C.Răpă, op.cit.p.295)

Pentru cea de a doua variantă este dat un exemplu citat după Emilia Comişel:



Din toate exemplele adunate până acum reiese că, dincolo de substratul intervalic arhaic, motivul pus de S.Toduţă pe frontispiciul operei-oratoriu trebuie judecat în sine, configuraţiei melodice propriu-zise adăugându-se cea ritmică: 3-1-1-2-2-1-1 (Ne-am putea imagina şi un vers de 7 silabe: ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ = dactil + ionic major)

Ca expresie acest motiv este sobru, auster, abia sesizabil la început din cauza registrului grav. Prin configuraţia sa ar putea fi comparat cu motivul de debut al preludiului la "Parsifal":



prin păşirea ezitantă, parcă, în valori inegale şi în sens ascendent, prin combinaţia de secunde şi terţe şi prin acel "torculus" ce succede urcuşului.

Este un motiv ce poate investi multiple semnificaţii:
- a "dorului de-a zămisli frumuseţe",
- a mereu începutei înălţări a construcţiei,
- a sacrificiului,

în funcţie de locul în care este plasat, având un rol important atât în arhitectura "preludiului" cât şi în cea a întregii opere-oratoriu. Este investit totodată cu o specială forţă de propulsie a discursului.

Revenind, în ceea ce priveşte "preludiul" în întregul său, la comparaţiile ce s-au făcut cu Wagner - "Aurul Rinului" (C.Ţăranu) sau "Tristan şi Isolda" (H.P.Türk) sau cu Bach - "Mathäus -Passion" (H.P. Türk):

În "Aurul Rinului" pedala pe mi bemol este în fapt un acord exploatat multiplu în rezonanţa sa.

Cât priveşte preludiul la "Tristan", este de menţionat pe lângă "arcuirea tensiunii" un detaliu de construcţie pe care-l găsim şi la S.Toduţă: faptul că motivul expus iniţial se reia la sfârşit ca un "remember". Personal aş adăuga comparaţia cu preludiul la "Lohengrin": aceeaşi arcuire, aceeaşi revenire la sfârşit a motivului de debut. Şi a-

Scanned with OKEN Scanner

ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşişderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

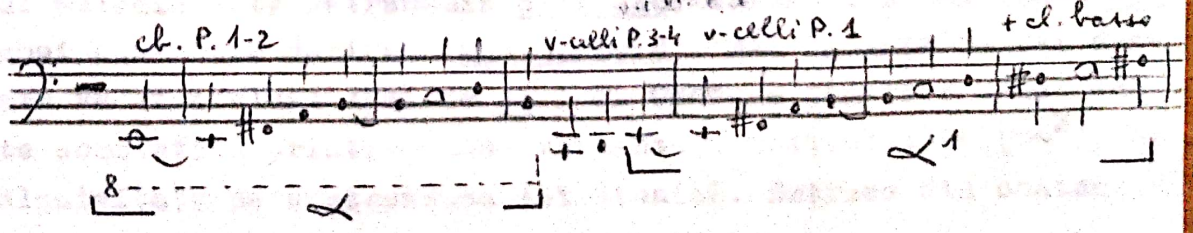
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumită strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

Prima secţiune deci - 1.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul ∝ . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul său, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) 1 /1/ m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav ($Mi_1$) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului ∝ , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi o proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa♯-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni crenguţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşişderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

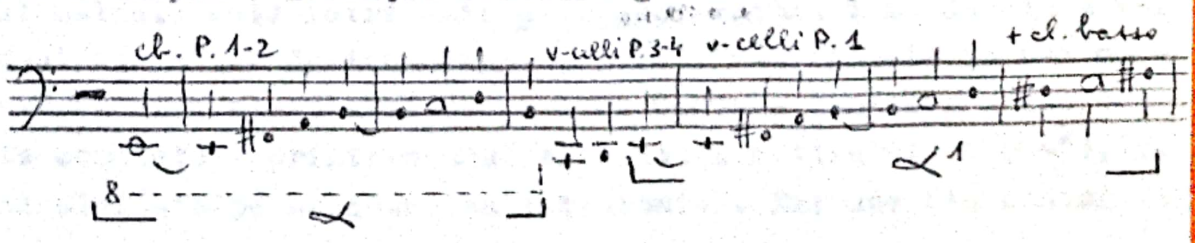
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumită strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

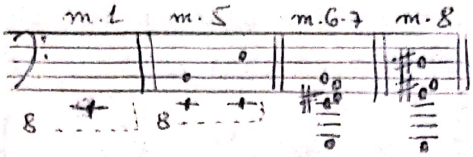
Prima secţiune deci - 1.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul $\alpha$ . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul său, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) 1 /1/ m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav ($Mi_1$) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului $\alpha$ , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi o proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa♯-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni crenguţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



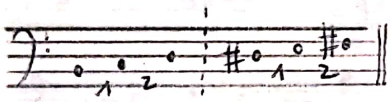
Armonic sunt de sesizat următoarele momente de evoluţie:



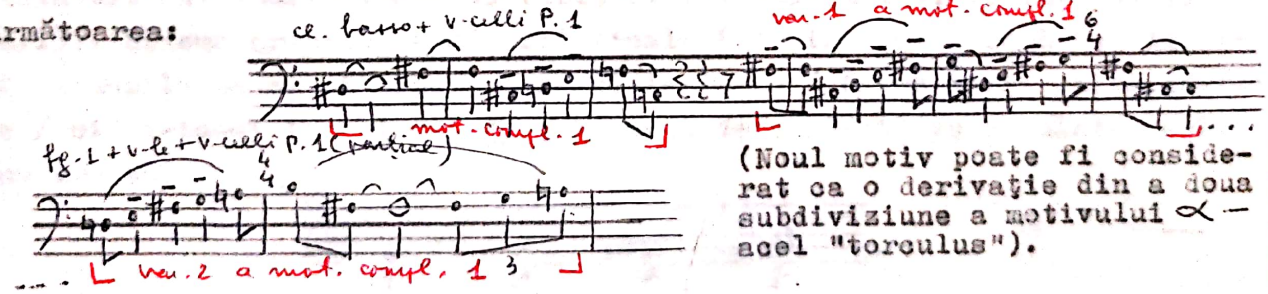

(1.112) /1/ m.9-14 (sau 8-14)

Ar fi de observat că m.8 are caracteristicile unui moment de legătură, motiv pentru care ar putea fi socotită ca făcând parte din al doilea segment, mai ales că intrarea cl.basso, ca dublaj al v-celli P.1 este marcată de compozitor prin semnul ⌜ , care semnifică, în codul său personal, sublinierea tematică. (Varianta ar fi: 1.111 m.1-7; 1.112 m.8-14). Pentru această a doua variantă de subîmpărţire ar pleda şi ieşirea armonică din chinga tetratoniei emblematice.

Interesantă este formula de continuitate melodică, printr-un procedeu ce aminteşte "scordatura", aplicată aici tricordului din motivul $\propto$ :



Din continuum-ul melodic se desprinde astfel un nou motiv, complementar (mot.compl.1). În expunerea şi reluarea sa îmbogăţită se evidenţiază pe de o parte un aspect al îmbogăţirii melodice iar pe de altă parte unele particularităţi de orchestraţie, vizând transmiterea melodiei de la un instrument la altul şi dublajele. Oricum, pentru întreg fragmentul 1.11 este certă o anume continuitate melodică. Aici, în 1.112, melodia este următoarea:



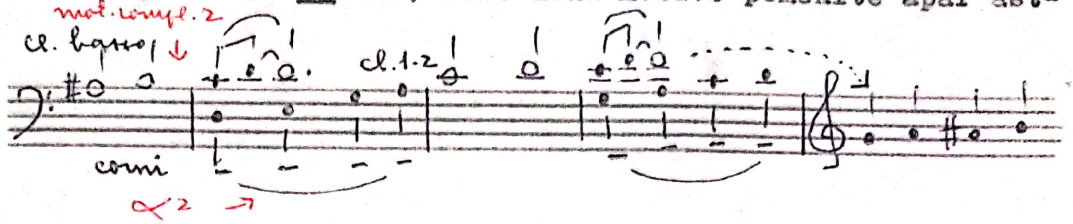

(Noul motiv poate fi considerat ca o derivaţie din a doua subdiviziune a motivului $\propto$ — acel "torculus").

Noile ipostaze melodice ne comunică, în mod evident, o stare de ezitare de incertitudine, de oscilaţie, un urcuş mereu frânt.

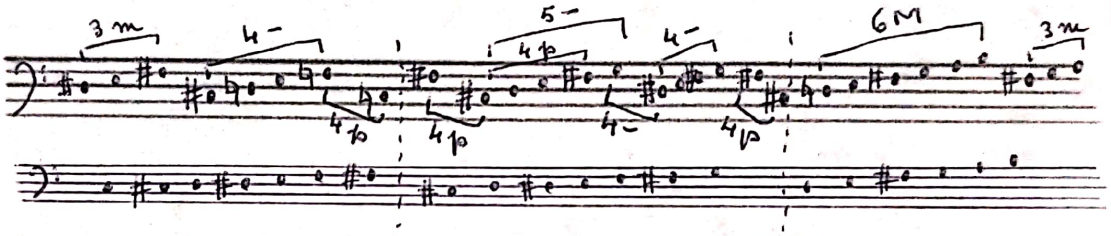
(1.113) /1/ m.15-19

Urcuşul melodic este retransmis cl.basso, căruia i se asociază vi. sub forma unui nou motiv derivat (mot.deriv.2), mai incisiv şi mai concentrat, care va fi preluat apoi de cl.1-2. Osatura tematică a acestei incizii este completată printr-o nouă variantă a motivului $\propto$ ($\propto^2$), bazată în exclusivitate pe succesiunea tetratonică. Extrase din contextul

orchestral, care pe lângă pedalele menţionate anterior mai cuprinde voci complementare cu rol armonic sau eterofonic precum şi un joc figural în triole de optimi al fg.1-2, cele două motive pomenite apar astfel:

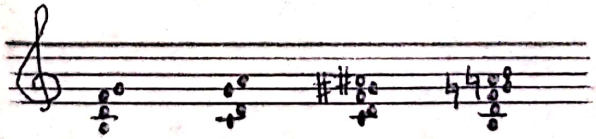



Sub această formă motivul ∝ (purtând şi indicaţia poco marcato) dobândeşte o alură imperativă, în această ipostază identificându-se, cred, cu ideea jertfei necesare. Mot.compl.2 poate fi considerat ca o derivaţie a mot.compl.1, în care este prezentă şi o componentă tetracordală. Următoarea schemă melodică va fi, în acest sens, elocventă:




Reiese că în acest prim fragment formal există o continuitate certă melodică, cu sens predominant ascendent, marcând totodată trei faze de evoluţie motivică.

Fraza se suspendă pe un urcuş cromatic, într-o uşoară accelerare (...>). De altfel tendinţa spre precipitare este marcată prin câteva schimbări metronomice: ♩ = 63 (iniţial); 66-69 (m.10); 72 (m.13); 79 (m.15). Schema armonică a măsurii finale (căreia i se adaugă pedala fixă şi mobilă pe mi şi arpegiul re-si-la-fa-re / fa-re-do-si // re-do-la-re / si-la-fa-mi la cei doi fg., în sens descendent) se prezintă după cum urmează:



În ansamblu această primă subdiviziune, desfăşurată în mare în registrul f.grav, grav şi abia mediu, este ca o pastă întunecată, ca o negură sonoră, din care se desprind, parcă anevoie, traseele melodice semnalate, în continuitatea pe care o relevă analiza de detaliu. Finalul în cresc. şi accel. uşor, în care se impune mersul ascendent din discant, decupat brusc prin intervenţia unei noi idei, anticipă alte "rupturi" similare ale discursului muzical, pe parcursul actului I - sugerând "prăbuşirea", "neîmplinirea".

Relaţia dintre 1.11 şi 1.12 se realizează, într-adevăr, prin contrast. Astfel, chiar dacă în maniera unei "cadenţe intruse" (unele in-

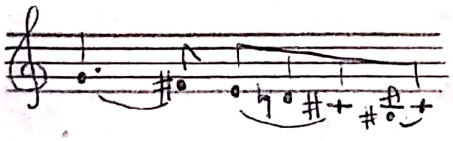
strumente antrenate în fraza precedentă îşi finalizează contribuţia pe primul timp din noua subdiviziune), decupajul discursului nu este mai puţin evident:

- brusca reducere a intensităţii (la unele instrumente apare indicaţia p subito);
- adăugarea de noi instrumente în acut (ob.1-2 de la m.1 a reperului /la/, fl.1-2 din m.2);
- schimbarea tematicii;
- suspendarea pedalei multiple.

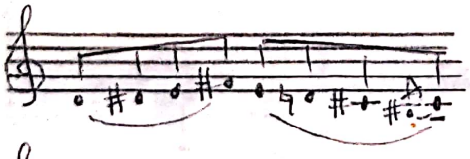
În întregul său 1.12 este mai concentrat ca dimensiuni faţă de 1.11 (se evidenţiază un raport foarte apropiat de "tăietura de aur": la totalul de 122 pătrimi din 1.1 raportul exact ar fi 75,39/46,60 - în partitură 78/44; desigur nu se poate nega faptul că accelerarea tempo-ului - se ajunge la ♩. = 80 - chiar dacă aproape insesizabilă, nu lucrează în favoarea acestei proporţii).

Se pot constata şi aici trei subdiviziuni determinate pe de o parte de componenţa motivică iar pe de altă parte de prezenţa pedalei.

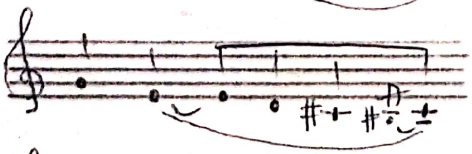
1.12 =(1.121) /la/ m.1-2; pedala suspendată, cum am spus deja (v.p.4) Nu este vorba despre o temă pregnantă ci mai degrabă de o melodică difuză, "de diversiune" s-ar putea spune, o "pânză melodică", bazată pe un nou motiv complementar, al treilea, un fel de "motiv-familie". Mă refer la faptul că se suprapun sau se succed mai multe variante, cu mai mică sau mai mare forţă de penetrare:



cl. 1-2,m.1

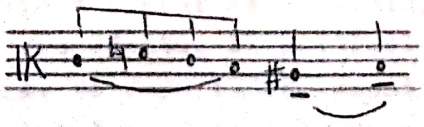


vi.II prt.2,m.1



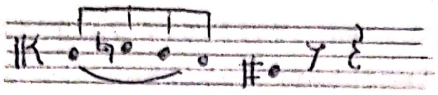
id., m.2

cl.basso, m.2

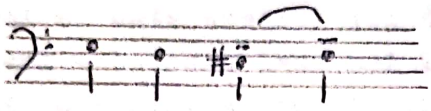


v-le part.2, m.1, reluat de v-celli part.2, m.2

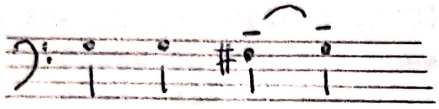
vi.II part.1, m.1



v-le part.1, m.1

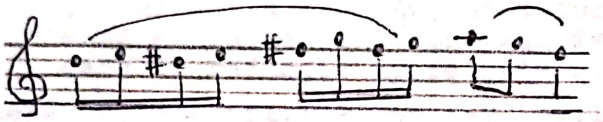


v-celli P.3, m.1



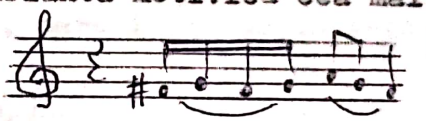
v-celli P.4, m.1

} în m.2 se inversează distribuţia aceluiaşi motiv



m.2 { ob.1-2
v-le part.2 (8-va inf)

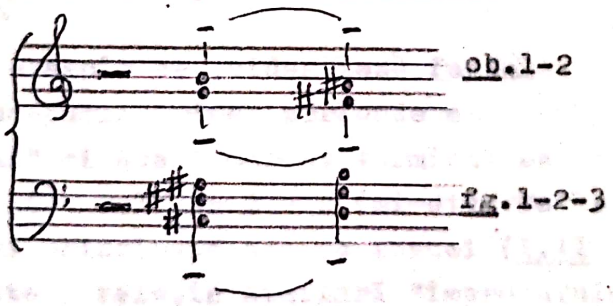
(Din cauza registrului şi a dublajelor este varianta motivică cea mai reliefată, mai ales că se adaugă şi cl.1-2



)

La aceste variante motivice (pe care le-aş socoti, în ansamblu, ca fiind de asemenea dezvoltări ale celulei "torculus" din motivul iniţial ) se mai adaugă, asemeni unor componente reziduale, câteva celule "suspin", care dublând componentele motivice deja menţionate, se evidenţiază simultan ca suporturi acordice:

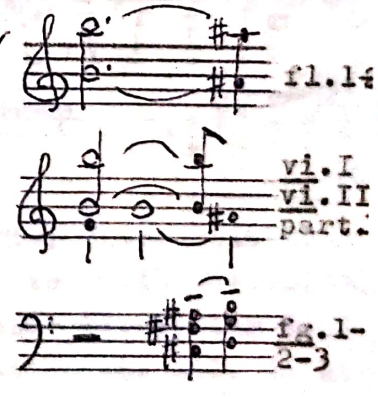
m.1



ob.1-2

fg.1-2-3

m.2 {



fl.1+

vi.I
vi.II
part.

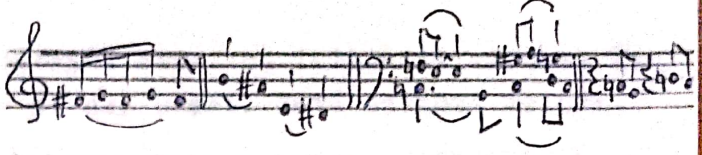
fg.1-2-3

(fg.1-2 se inversează)

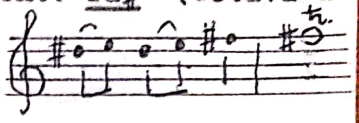
(1.122) /la/ m.3-5

Revine pedala. Nici una dintre celulele motivice care apar aici nu reprezintă o noutate absolută, ele putând fi înţelese prin prisma celor precedente, ca particole ce-şi dobândesc temporar o anume autonomie. De fapt întreg acest segment are caracterul unei anacruze ce anticipă revenirea în forţă a lui .

Exemple de asemenea particole:



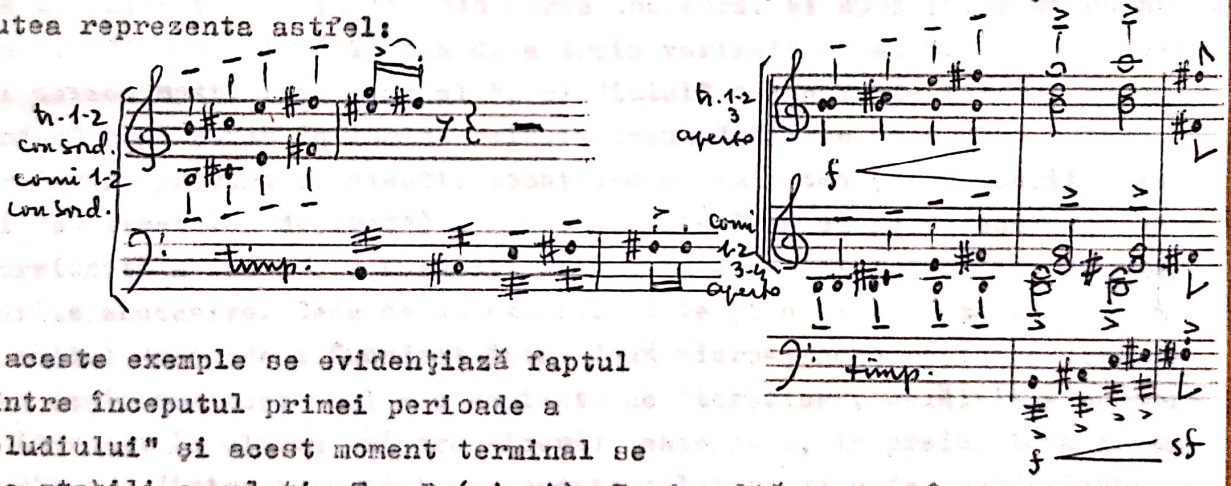
Pe baza unui motiv ce se impune la suprafaţa valului orchestral, prin dublajul realizat viorilor, la octava superioară, de către fl.1-2, pragul acut al ambitusului orchestral pentru acest moment: fa♯$^3$ (octava a 3-a), impus aici ca o dominantă a unui ton de si : (De remarcat că este acelaşi tip de tricord - semiton-ton - pe care l-am mai întâlnit).



O dată cu trilul pe fa (care pare a "alunga" din nou pedala pe mi) începe incizia a treia (1.123) /1a/ m.6-11.

(Este de făcut o observaţie cu privire la reducţia de pian faţă de partitura orchestrală şi anume că apare o măsură în plus - în p.8, sist.4 prima măsură -, o zăbavă pe trilul dublu pe fa♯; partitura orchestrală o omite, făcând să intre simultan incisiva variantă a motivului care în reducţie apare abia în măsura următoare).

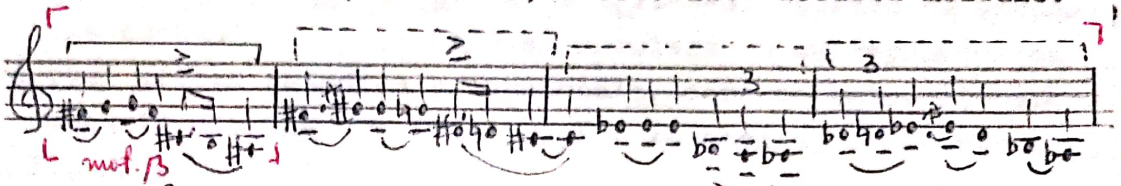
Trilul-pedală pe fa♯ (fl.1-2, ob.1-2, cl.1 şi apoi 1-2, vi.I-II, v-le; suflătorii menţin pedala, coardele marchează două impulsuri părăsind-o apoi) susţine două variante ale motivului , care în reducţie s-ar putea reprezenta astfel:



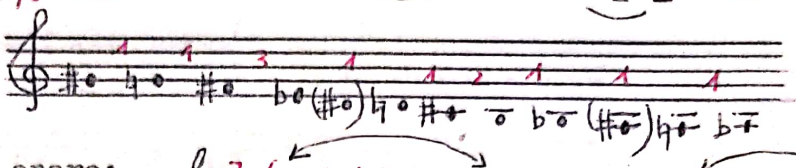

Din aceste exemple se evidenţiază faptul că între începutul primei perioade a "preludiului" şi acest moment terminal se poate stabili o relaţie T - D (mi-si). Pe de altă parte, între cele două subdiviziuni principale ale perioadei (1.11 şi 1.12), tot prin motivul α se stabileşte o relaţie similară "împrumutului de frază" baroc, iar dacă ar fi să facem o referire la acele figuri retorice tot baroce atât de bine cunoscute de compozitor, ar trebui să ne oprim la "epanalepsis" sau "symploke" (începutul similar cu sfârşitul).

Cea de a doua secţiune a "preludiului" orchestral - 1.2 - prezintă faţă de prima un contrast de ordin structural, determinat de pregnanţa tematică a motivului β , a cărui cvadruplă expunere, în formulări mereu reînnoite, (/1b/ m.1-4) imprimă discursului o anume sacadare, cu efect expresiv determinat: este un fragment de monodie acompaniată (acompaniament acordic - coarde + lemne, fără fl. - tema fiind intonată de cornii

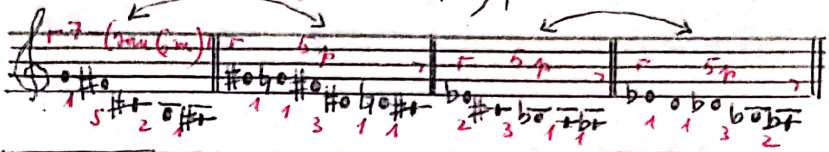
reuniţi) în care parcă ni se povesteşte ceva, cu intonaţii situate între cântec, doină, baladă sau, de ce nu, bocet. Iată această melodie:



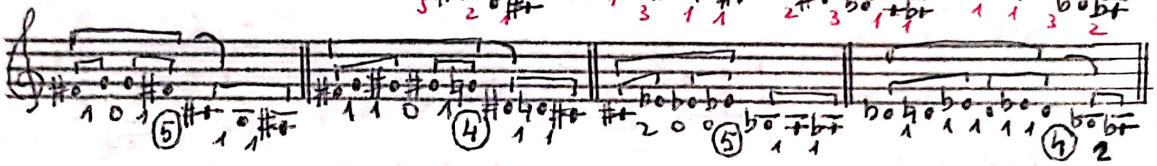
Totalul sonor:



care pe tronsoane apare:



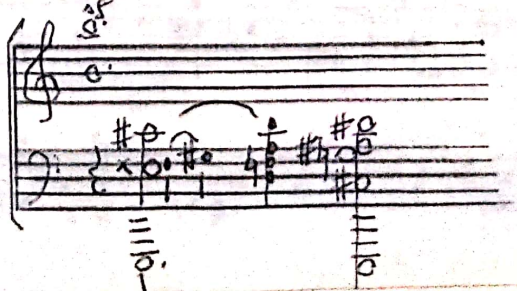
sau



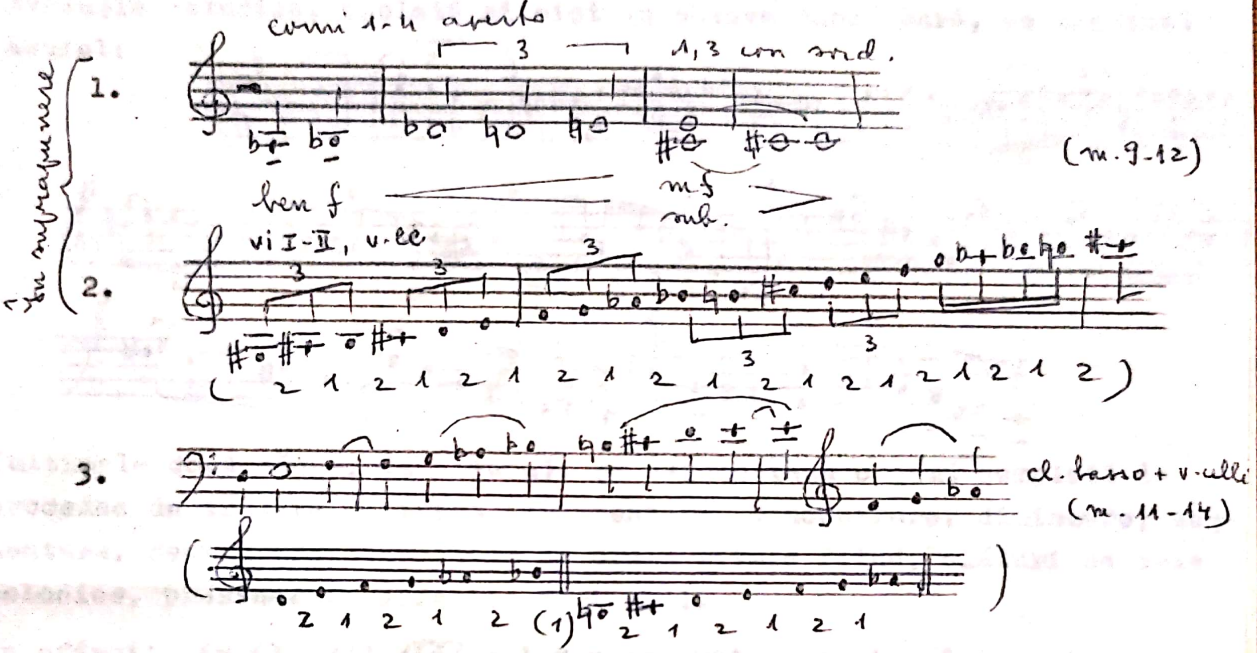
Este interesant felul în care Sigismund Toduţă foloseşte cornii ca punte de legătură între 1.1 şi 1.2, atât timbrală cât şi tematică: astfel, după ce au intonat (mai întîi poco forte con sord. şi apoi forte şi chiar sf "aperto") motivul $\alpha$ în cea de a treia variantă a sa, vin acum cu cel de al doilea motiv important al "preludiului" orchestral, timbrul comun venind să pună parcă în lumină relaţia ascunsă dintre cele două motive. Într-adevăr, privind cu atenţie constatăm că am putea (circumscriindu-ne ideii "contrastului derivat") considera motivul $\beta$ ca pe o recurenţă uşor distorsionată a lui $\alpha$ , nuanţată atât ritmic cât şi intonaţional prin reluările succesive. Ceea ce dă expresivitate şi elocvenţă motivului $\beta$ este saltul descendent încadrat între două micro-trasee melodice cromatice sau semicromatice: unul - o variantă de "torculus", celălalt - un tricord (devenit în ultima reluare bicord) descendent, în prelungirea saltului. Fiecare dintre cele trei componente celulare va suferi modificări pe linia esenţei sale structurale. Ne aflăm, cred, în faţa unei configuraţii melodice familiare compozitorului, (dintr-a sa) care-i definesc stilul pe linia unei expresivităţi melodice specifice.

O dată cu începutul celei de a doua secţiuni, revine pedala pe $Mi_1$, care se menţine până la sfârşitul subsecţiunii 1.21 (/1b/).

După incizia analizată mai sus (1.211), următoarele patru măsuri (1.212) impun un nou motiv, mai puţin individualizat melodic dar cu un caracter mai imperativ:



reluat ca şi precedentul de încă trei ori în reformulări îmbogăţite (de remarcat pedala-semnal pe si la fl.1-2 şi tr.1-2-3), pentru ca ultimele şase măsuri ale acestei fraze (1.213) să asocieze în suprapunere sau juxtapunere trei trasee melodice ascensionale, care ar putea fi interpretate ca variante ale lui ∝ (dacă legăm, în esenţă, de acest motiv ideea de înălţare):



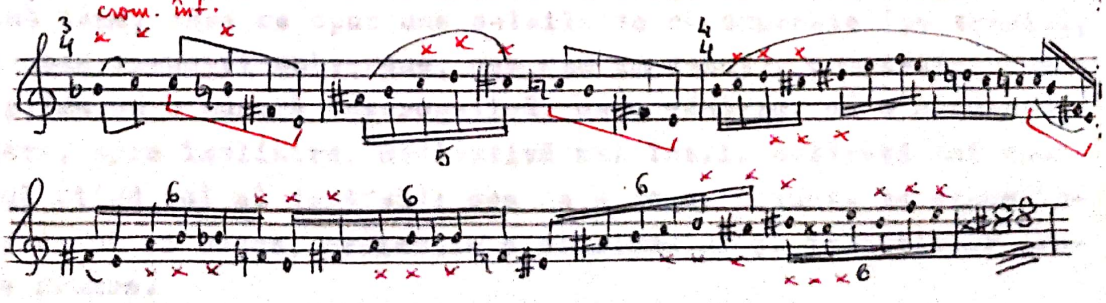

Este vorba, în mod evident, de o aceeaşi scară (sus cu omisiunea unui sunet, terţa rezultată întorcându-ne însă la forma originară a motivului ∝ ), în triplă ipostaziere ritmică. Suprapunerea primelor două ipostaze melodice ne oferă un interesant exemplu de eterofonie.

Cea de a doua frază - 1.22 (/1b/+/1c/) - se bazează în întregime pe prelucrarea motivului β , într-o tensionare crescândă, care aduce şi culminaţia preambulului orchestral.

În /1c/ pedala pe $Mi_1$ este suspendată, pentru a reveni la /1d/ până la sfârşitul "preludiului" (rămâne însă şi aici acea pedală latentă despre care am pomenit la p.4).

(1.221) /1c/ m.1-5

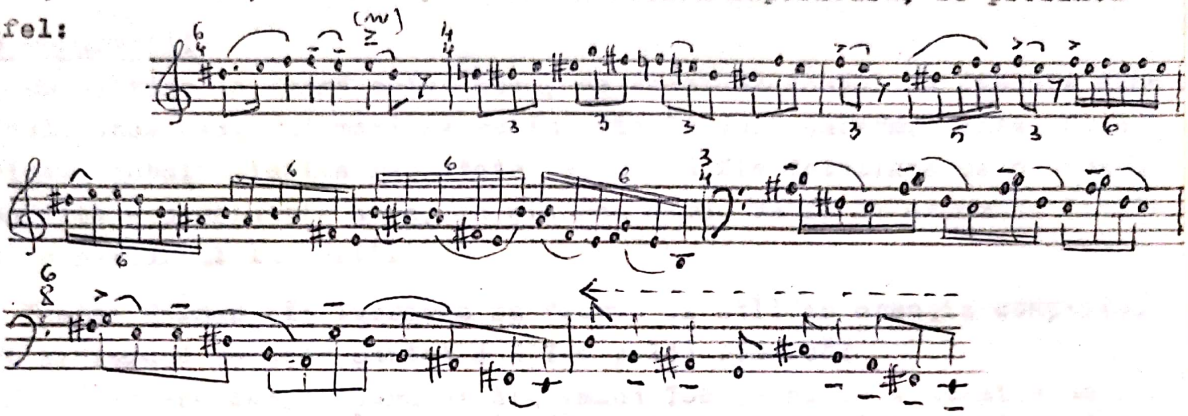
Este aproape monodic, cu dublarea la octavă sau chiar dublă octavă şi cu componenţa orchestrală mobilă. Traseul melodic este următorul:



(Sunetul cel mai înalt este $fa^3$ - octava a 3-a - la fl.; tremolo-ul se prelungeşte în m.6-8, tot redublat la octava superioară, la coarde, marcând legătura cu incizia următoare; în m.5 este susţinut şi de tr. în frull.).

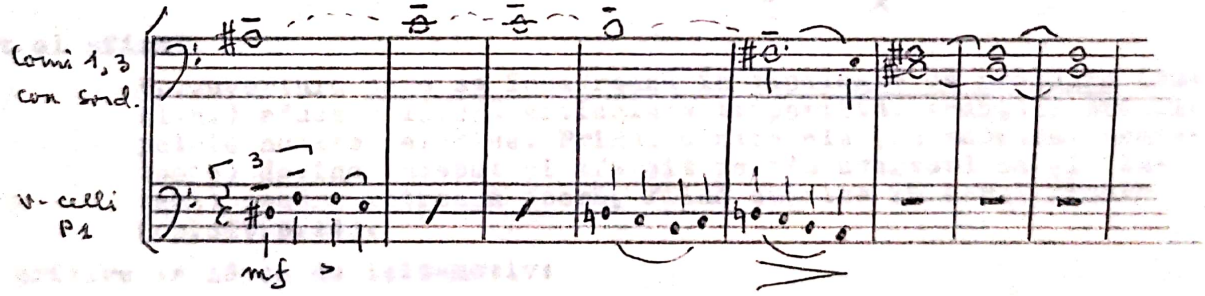
(1.222) /1c/ m.6-12

Evoluţia melodică, dublată şi aici la octava superioară, se prezintă astfel:



(ultimele două măsuri la unison). Se evidenţiază o gamă completă de procedee de tratare motivică (ornamentare, concentrare, diminuare, segmentare, secvenţare, aspectele de ordin ritmic fiind, alături de cele melodice, prezente în diferite variante).

În sfârşit, în (1.223) /1d/ m.1-8 sunt prezente, într-o ingenioasă suprapunere, alte două variante cu sens concluziv:




În m.9-12 = 1.3 revine motivul $\alpha$ (în varianta ritmică din /1/ m.6-7), revenire care s-ar putea suprapune replicii lui Manole: "Sunt veşnic la început de drum".

Preludiul ne apare astfel ca o formă închisă, bazată pe arcul evolutiv a două teme, care se opun una celeilalte ca expresie (pe temeiul, totuşi, al unei înrudiri subterane, aşa cum am văzut), completându-se totodată: prima cu o nuanţă interogativă, ca o căutare, ca o năzuinţă spre înălţare, spre împlinire, meditativă mai întîi, hotărâtă mai apoi (imperativul fiind cel al jertfei); cea de a doua, situată ca ethos între baladă, doină şi bocet, proiecţie a zbuciumului şi îndoielilor creatorului de frumos.

Pedala pe mi grav susţine această cupolă introductivă, pe care am putea-o considera ca pe un modul formal, un fel de prefigurare a întregii construcţii a operei-oratoriu. Fără a putea fi definite ca leit-motive (aspect asupra căruia voi mai reveni) $\alpha$ şi $\beta$ investesc pe parcurs semnificaţii simbolice, aducându-şi totodată aportul la unitatea arhitectonică a vastului edificiu sonor.

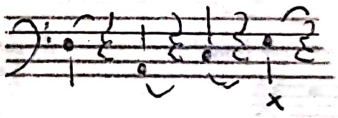
Alte observaţii

Cu privire la formă este, deci, de remarcat faptul că fiecare dintre cele două secţiuni mari se subîmparte în două subcomponente, fiecare dintre subdiviziunile rezultate putând să fie detaliate pe o schemă tripartită - combinaţie care, în mic sau mare, va fi de asemenea întâlnită pe parcursul lucrării.

Vasile Herman (în lucrarea sa "Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă" partea a III-a p.14) remarcă:

> "opera compozitorului Sigismund Toduţă apare stăpânită de nota mi cu care începe şi sfârşeşte atât uvertura, cât şi întreaga lucrare...
> Sunetul mi, 'început şi sfârşit', poate fi, eventual, considerat ca o silabă-anagramă pentru Mira, personajul-cheie al operei (sau poate 'Mira gestorum'?)

Tot în legătură cu sunetul mi face trimitere şi la ostinato-ul din momentul jurământului - actul II:



Tot el afirmă:

> "...uvertura care se încadrează în tipologia de preludiu (subl.n.) aduce o liberă articulare tripartită, enunţând principalele nuclee melodice. Primul dintre ele (cu substrat pentatonic) devine început şi sfârşit pentru uvertură ca şi (latent) pentru întreaga operă, fiind cuprins în corul final" (op.cit.p.14).

Cu privire la ideea de leit-motiv:

H.P.Türk (Programul de sală p.7):

> "compozitorul nu recurge la tehnica leitmotivelor, inventată de Wagner pentru caracterizarea personajelor sau situaţiilor deosebite, ci leagă fiecare moment al dramei de o unică piatră de temelie" (subl.n.).

V.Herman (op.cit.p.14):

> "Variaţia continuă liberă o scuteşte, însă, de convenţionalismul acuplării Leitmotivelor ilustratoare de personaje şi situaţii. În acest fel compozitorul evită cu bună ştiinţă tehnica wagneriană/.../ înlocuind-o deliberat cu un procedeu întru totul caracteristic timpurilor noastre: travaliul celular continuu" (subl.n.).

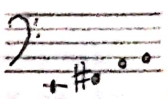
Pornind de la întrebarea: este motivul ∝ , totuşi, un "leitmotiv", i-am urmărit prezenţa în continuarea lucrării (în "preludiu" el investind, după cum s-a văzut, un cert rol constructiv, valenţele simbolice putând fi cel mult deduse, pe cale, să spunem, empatică).

Pag.12 sus (partitura de orchestră) - (2.132) /3/ m.15-18

Replicile:(Ce să-ncep?)

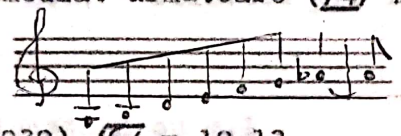
B. Ţi-am spus.
M. Nu, eu nu.
B. Va trebui.

Un urcuş vertiginos al coardelor, din grav până în acut, în optimi şi apoi şaisprezecimi (dublate la început şi sfârşit de fg. şi, respectiv, fl.) pizz. şi apoi arco pe sunetele:



Relaţia expresivă este evidentă (de notat şi rolul arhitectonic, prin sunetul mi, dar şi prin însăşi configuraţia intonaţională.

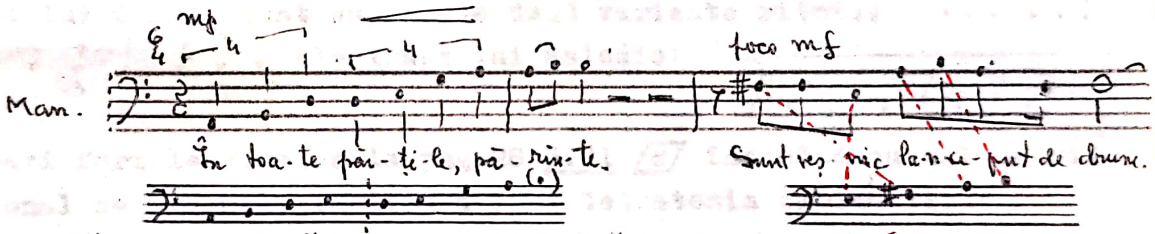
În măsura imediat următoare (/4/ m.1) este de notat o apariţie fugitivă la cl.1



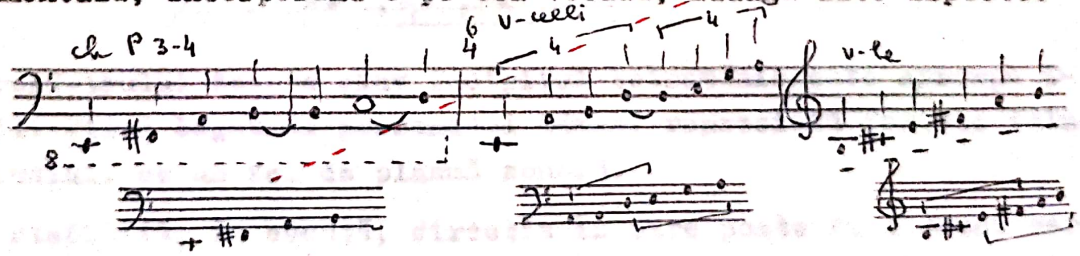
cu rol de legătură, cred.

Pag.20 jos - (2.232) /6/ m.10-13

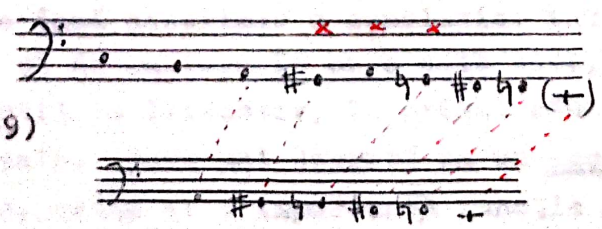
Răspunsul lui Manole la întrebarea lui Bogumil: "Încotro ameninţi, Manole?"




Partea vocală, prima jumătate, se sprijină pe trei variante succesive; cea instrumentală, încorporând-o pe cea vocală, adaugă alte aspecte:




Este evident jocul motivului cu el însuşi precum şi întoarcerea la componenta iniţială în expunere directă dar şi în formă, ca să spun aşa "anagramată". Este de remarcat şi aici prezenţa sunetului mi. Ar mai fi de observat în acest loc felul în care cb. dublat de fg. ajunge la acest mi:

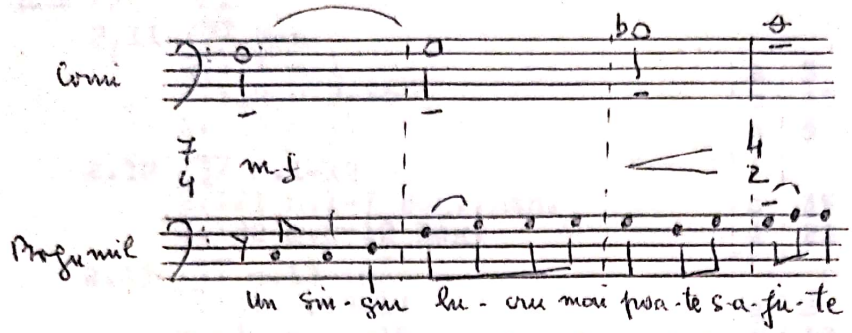


= o combinaţie de cromatism întors cu tetracordul cromatizat ("passus duriusculus")

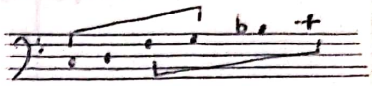
(în /6/ m.5-9)

Pag.23 jos - (2.243) /6a/ m.15-16

Suprapus la corni pe replica lui Bogumil, care-l include ea însăşi, în altă variantă:



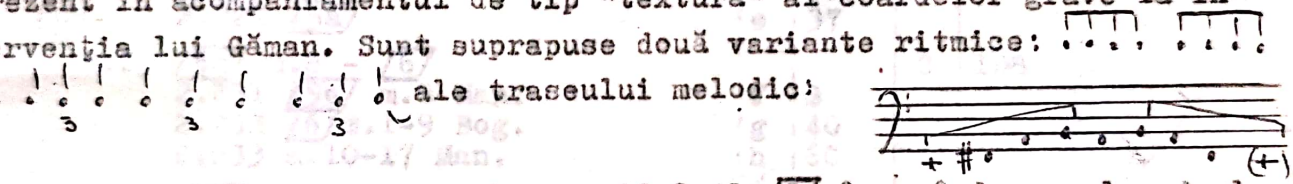

(Între cele două tetratonii există o relaţie de continuitate:



Evident, motivul este legat aici de o intenţie expresivă: imperativul jertfei. (Aş remarca şi aici sunetul mi la cb. şi v-celli, chiar de la începutul inciziei (2.243), ultimul sunet grav al inciziei (2.244) - pag.24 m.1 = /6a/ m.17 - fiind tot mi, la care se ajunge pe traseul:

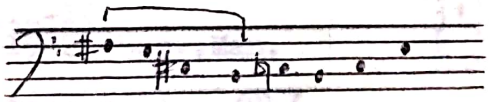
Pag.25 3.11 /7/ începând cu m.1

Prezent în acompaniamentul de tip "textură" al coardelor grave la intervenţia lui Găman. Sunt suprapuse două variante ritmice:



şi ale traseului melodic:

Pe aceleaşi formule ritmice la pag.28 3.21 /8/ începând cu m.1 cadrul intonaţional se schimbă, implicând însă tetratonia emblematică:



Din cauza registrului foarte grav incipitul tetratonic este aproape ininteligibil. Fiind legat de personajul Găman, reprezintă forţele telurice, informalul, ca un fel de plasmă sonoră.

Odată stabilită, în esenţă, direcţia în care poate fi condusă cercetarea în privinţa motivului , cred că mult mai utilă în acest punct al analizei se arată a fi reîntoarcerea la început, pentru clarificarea pas cu pas a tuturor aspectelor formale, destinul său urmând a fi înţeles mult mai bine în contextul dramaturgic global. Din cele observate deja se poate însă desprinde o concluzie: indiferent de momentul în care este adus şi de maniera în care este adus, cred că într-adevăr nu poate fi socotit un leitmotiv, în primul rând din cauza austerităţii [redacted] sale. Apare mai degrabă ca un suport intonaţional cu un relief specific, având şi o importantă funcţie arhitectonică.

## I Manole / Bogumil

**2.** Manole - Bogumil (1) /2/ - /6a/ 546(+1)

2.1 /2/ - /3/

2.11 /2/ Man.
- 2.111 m.1 — a 5
- 2.112 m.2-10 — b 45
- 2.113 m.11 — a 5

2.12 /3/ m.1-12
- 2.121 m.1-7 Bog.,Man. — c 45
- 2.122 m.8-12 Bog. — d 22

2.13 /3/ m.13-18
- 2.131 m.13-14 — c' 8
- 2.132 m.15-18 — e 17

2.2 /4/ - /6a/

2.21 /4/ Man.
- 2.211 m.1-4 — a 15
- 2.212 m.5-7 — a' 15
- 2.213 m.8-9 — a'' 12
- 2.214 m.10-13 — b 18
- 2.215 m.14-17 — c 16

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog.
- 2.221 /5/ — d 48
- 2.222 /5a/ — e 37

2.23 /5a/ m.8 - /6/
- 2.231 /5a/ m.8 Man. — f 8
- 2.232 /6/ m.1-9 Bog. — g 40
- 2.233 m.10-17 Man. — h 60

2.24 /6a/
- 2.241 m.1-6 Bog. — i 30
- 2.242 m.7-11 — j 33
- 2.243 m.12-14 — j' 20
- 2.244 m.15-21 Bog.,Man. — k 47(+1)

A 147
- A 55
- B 67
- $B^1$ 25

A' 399(+1)
- A 76
- B 85
- C 108
- D 130(+1)

**3.** Găman /6a/ m.21 (Anacruză) - /8b/

3.1 /6a/ m.21 - /7a/
- 3.11 /6a/ m.21 - /7/ orchestră — a 44
- 3.12 /7a/ m.1-6 cor şi — b 19
- 3.13 m.7-15 orchestră — c 27

3.2 /8/ - /8a/
- 3.21 /8/ m.1-15 orchestră — a' 60
- 3.22 m.16-17 - /8a/ m.1-7 cor şi orch. — d 46
- 3.23 /8a/ m.8-23 orchestră — e 67

3.3 /8b/ orchestră — (d')

B 335
- A 90
- $A^1$ 173
- B 72

**4.** Manole - Bogumil (2) /9/ - /9c/

4.1 /9/ m.1-9 Man.,Bog.
- 4.11 m.1-4 Man. — a 20
- 4.12 m.5-9 Bog. — b 27

$A^2$ 283
- A 47

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 4.2 /9/ m.10-21 - /9a/ m.1-7 Bog. | | | B | 100 |
| 4.21 /9/ m.10-15 | c | 28 | | |
| 4.22 m.16-21 -/9a/ m.1-7 | d | 72 | | |
| 4.3 /9a/ m.8-13 - /9b/ Man. | | | C | 104 |
| 4.31 /9a/ m.8-13<br>4.311 m.8-11<br>4.312 m.11-13 | e | 36 | | |
| 4.32 /9b/<br>4.321 m.1-4<br>4.322 m.4-6<br>4.323 m.7-13<br>4.3231 m.7-10<br>4.3232 m.10-13 numai orch. | f | 68 | | |
| 4.4 /9c/ Bog.,Man. (Încheiere. Moment de tranziţie) | | | D | 32 |

ooooo000ooooo

2. Manole - Bogumil (1) reperele /2/ - /6a/

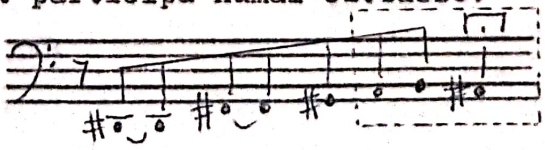
Este o secţiune amplă, posibil a fi subdivizată la rândul său în două etape dramaturgice (semnalate deja în comentarea textului), inegale ca dimensiune, a doua fiind mult mai amplă.

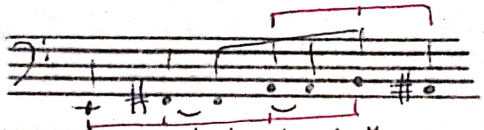
2.1 /2/ - /3/

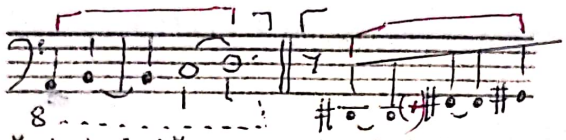
2.11 /2/ Manole

> "În prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziţie, intens utilizată şi mai târziu:
> - expunerea monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de faţă e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
> - transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison şi preluarea ei liberă de către voce (Manole: 'Ajută-mă, cuvioase, altfel!');
> - intrarea în heterofonie a vocii şi instrumentelor şi revenirea la nucleul iniţial"(C.Ţăranu, art.cit.p.7).

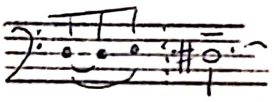
Împărţirea tripartită a acestui moment vizează doar existenţa unui motiv iniţial reluat identic la sfârşit, fenomenul înscriindu-se în sfera aceleiaşi figuri de retorică muzicală, menţionată şi în cazul preludiului orchestral (v.pag.15): epanalepsis sau symploke ("reluarea unei figuri de i n c i p i t la încheierea temei x.....x". S.Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.2, p.90). Reluarea finală se face tot la v-celli, dar cu o octavă mai sus. În afară de v-celli, în acest fragment participă numai cl.basso.

Motivul menţionat:  este decupat în context şi prin coroană. Ca particularitate intonaţională este de menţionat "cromatismul întors". Existenţa terţei mici şi a secundei mari, ca şi profilul de "torculus" al formulei cromatice întoarse îl apropie de motivul . Este interesant de comparat acest incipit cu cel al Concertului

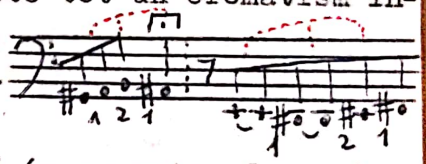
nr.2 pentru coarde:  expus tot la violoncel şi în care, pe lângă formula cromatică întoarsă, apare succesiunea tetratonică prezentă în motivul ∝ al operei-oratoriu. Să îndrăznim să presupunem că este vorba despre un fel de "iscălitură muzicală" a compozitorului? Şi prin prisma acestei constatări putem considera primul motiv din 2.11 ca pe o variantă a lui , ornamentată, cu atât mai mult cu cât în măsura următoare este adus şi sunetul mi. Ar mai fi de remarcat încă un fapt: sfârşitul Preludiului se leagă de începutul noii secţiuni printr-un interval de secundă mică:



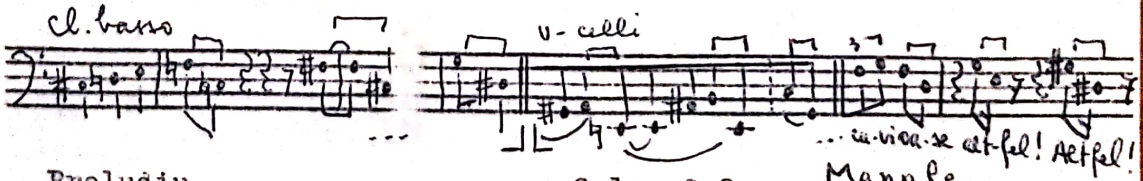
care uneşte şi separă totodată, pe principiul tot al "scordaturii" (chiar în limitele unui tetracord), întâlnit şi la început (v.pag.11; Max Eisikovits, Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Editura muzicală, Bucureşti 1976, p.40).

Înainte de intervenţia vocală, reapare formula cromatică întoarsă la cvartă ascendentă:  intervenţia vocală a lui Manole finalizând:


Alte observaţii:

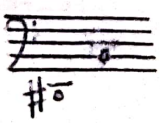
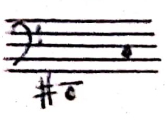
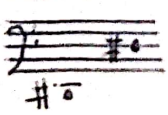
- Începutul măsurii a doua a reperului /2/ este tot un cromatism întors, stabilindu-se astfel o interesantă legătură:  în care simetria este evidentă, în cadrul fenomenului de inversare strictă (chiar dacă doar parţială) şi al celui, mai general, de evoluţie motivică (s-ar putea face şi aici trimitere la o figură retorică barocă - epanadiplosis: "sudează punctul t e r m i n u s cu i n c i p i t u l a două motive (incizii) prin repetarea aceleiaşi figuri", v.S.Toduţă op.cit.vol.II, p.90).

- În traseul melodic, atât instrumental cât şi vocal, se infiltrează tensiunea unor salturi, anticipate în fraza a doua din Preludiu:

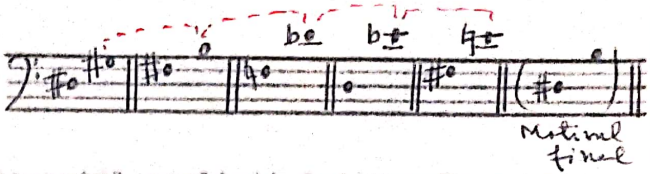



Preludiu 2.1 m.2-3 (a se vedea şi secondarea eterofonică instrumentală)

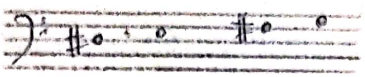
În rest, discursul parcurge o curbă predominant ascendentă, rezumată într-un fel de motivul iniţial:

- gradaţia orchestrală m.1  m.1-2  m.3-4 

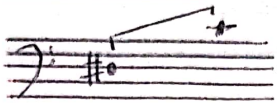
- apoi culminaţiile celulare:




Intonaţional ar fi de observat în începutul replicii lui Manole un tetracord micşorat:



ambitusul general în care se mişcă cântăreţul în această primă incizie vocală fiind:



(deci septimă micşorată sau sextă mare).

În ansamblu acest moment, căruia compozitorul îi atribuie caracteristicile unei forme mici, închise, poate fi considerat un recitativ de un tip special.

> "Linia vocală a lui Manole - recitativ cantabil, adesea la unison cu basul orchestrei - este pătrunsă de /.../ evoluţii modal-cromatice, pe cât de firesc conturate, pe atât de măiestrit elaborate" (H.P.Türk: Programul de sală p.7).
>
> "Există în toată lucrarea o nostalgie dacă nu şi un primat al monodiei atât de specifică gândirii folclorice româneşti" (C.Ţăranu: art.cit. p.7)(subl.n.)

Incizia următoare 2.12 /3/ m.1-12 se subdivide (sau, mai precis, este subdivizibilă) pe temei structural şi ideatic.

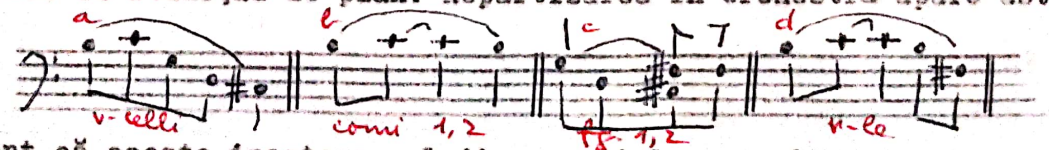
(2.121) m.1-6 începe şi se sfârşeşte cu câte o scurtă replică a lui Bogumil ("Nu mai măsura" ... "Pe măsurări?"), partea centrală fiind ocupată de replica lui Manole ("Nici magie albă nu fac ...").

Formula ostinată care se află la baza acestei secţiuni poate fi pusă în legătură cu o indicaţie de regie a lui Lucian Blaga legată de intervenţia lui Bogumil ("Fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate"). Desigur, în plan muzical procedeul nu putea fi legat doar de o singură replică; el se extinde asupra celor trei replici, cuprinzându-l astfel şi pe Manole.

Cu privire la tehnica utilizată, C.Ţăranu (art.cit.p.7) observă:

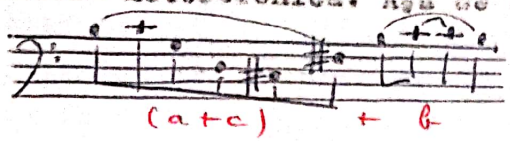
> "O altă tehnică folosită /.../ este aceea a unei construcţii pe basso ostinato (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi 'încremenit' are scurte devieri de la desenul de bază, se vor suprapune elemente cu caracter de coral, elemente de heterofonie vocală calchiate pe 'murdărirea' desenului ostinat şi - nu în ultimul rând - ambiguitatea modală, gradaţiile de la simplu spre complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip cromatism întors) sau chiar scări modale non-octavi-ante".

Trebuie observat că cele "şase sunete" despre care vorbeşte C.Ţăranu apar ca atare doar în reducţia de pian. Repartizarea în orchestră apare astfel:

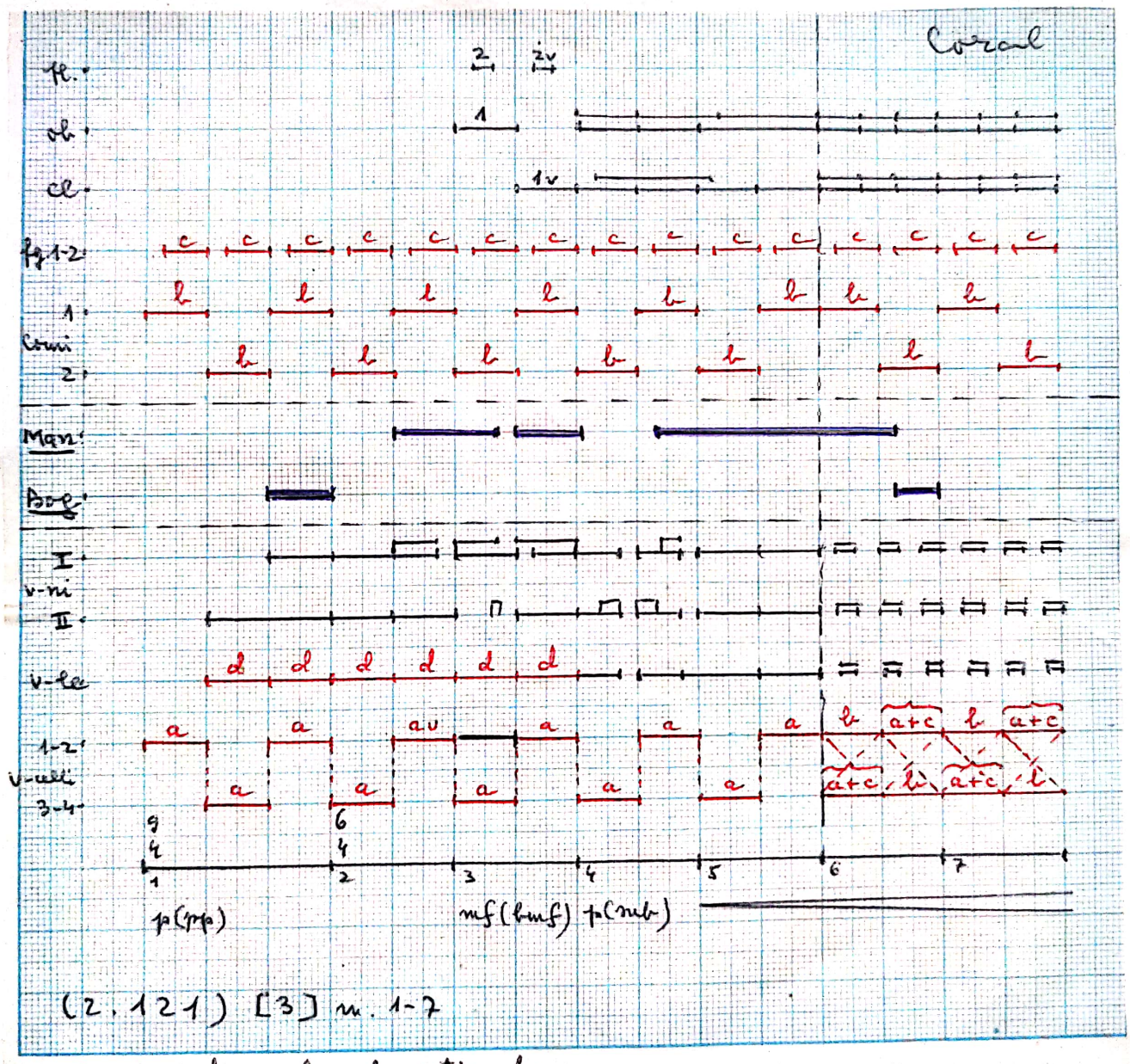



Este evident că aceste ipostaze melodice parţiale sunt înrudite între ele

în manieră heterofonică. Așa se explică combinația de la v-cellI în m.6-7:




ca și modalitatea în care se realizează reducția de pian. Această formulă ostinată este în fond o "melodie timbrală" (Klangfarbenmelodie). Schema care urmează evidențiază raportul de simultaneitate între cele patru componente microcelulare menționate mai sus precum și prezența, într-o desfășurare liberă, și a altor trasee melodice:



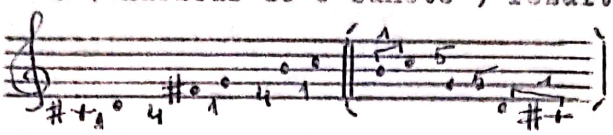

roșu = formule de ostinato
negru = desfășurare melodică liberă (delimitările reprezentând fraze)

Formula "cromatică întoarsă" fusese prezentă în secțiunea 2.11. Aici nu mai apare decât absolut incidental și într-o manieră irelevantă (în sen-

sul că nu se impune ca turnură intonaţională caracteristică; mai degrabă se observă aici cromatismul propriu-zis). Cât priveşte "scările modale non-octaviante", bănuiesc că C.Ţărnu se referă chiar la ostinato, respectiv la relaţia $do^1$-do♯ de octavă micşorată.

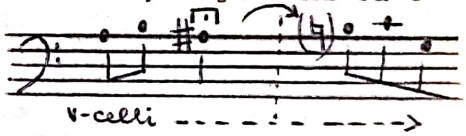
Intonaţional ostinato-ul poate fi considerat ca o derivaţie a motivului β .

Din a + c ("nucleul de 6 sunete") rezultă o interesantă scară simetrică:

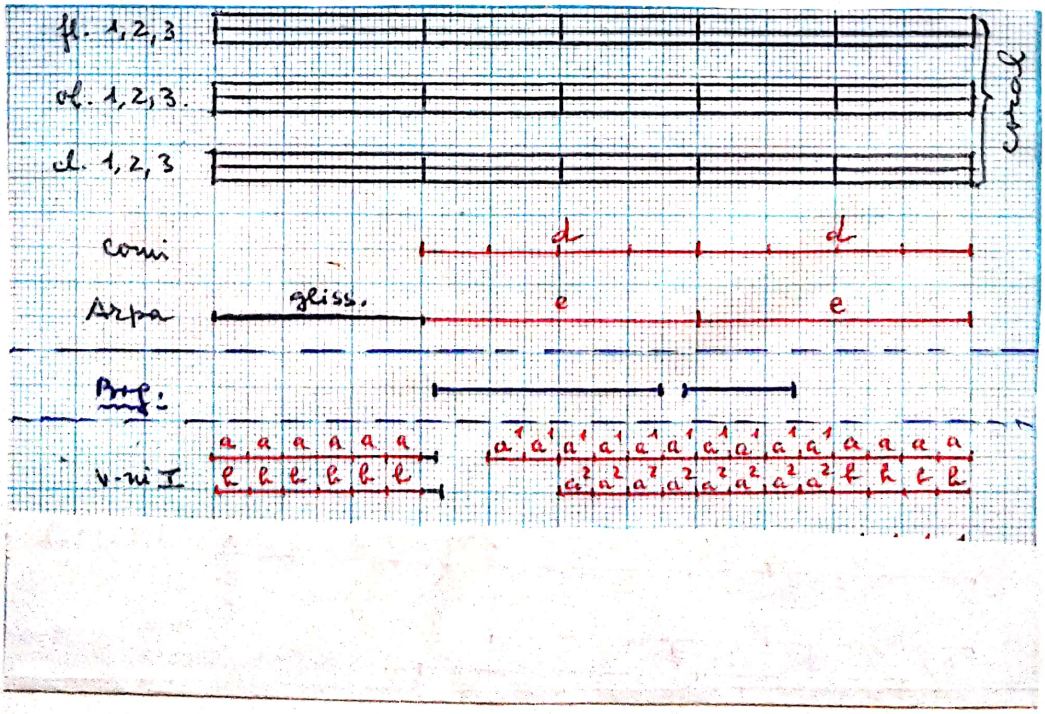


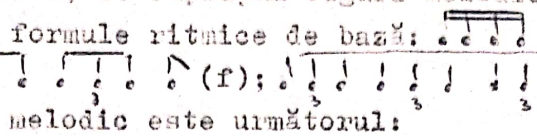

Această simetrie modală, asociată formulei ostinate în totalitatea sa, se opune libertăţii intonaţionale a celorlalte componente melodice implicate în această subdiviziune formală. Cele două entităţi se contrazic, echilibrându-se totodată şi fiind în acelaşi timp înrudite heterofonic. Mi-aş permite să întrevăd în acest tip de asociere structurală şi un reflex al acelor secţiuni lente din lucrări bachiene, în care o melodie liberă, deosebit de expresivă, uneori intens cromatizată, evolua pe suportul unui acompaniament ostinat sau cvasi-ostinat (v.S.Toduţă: "Formele muzicale ale Barocului ..." vol.3, cap."Variaţiunea").

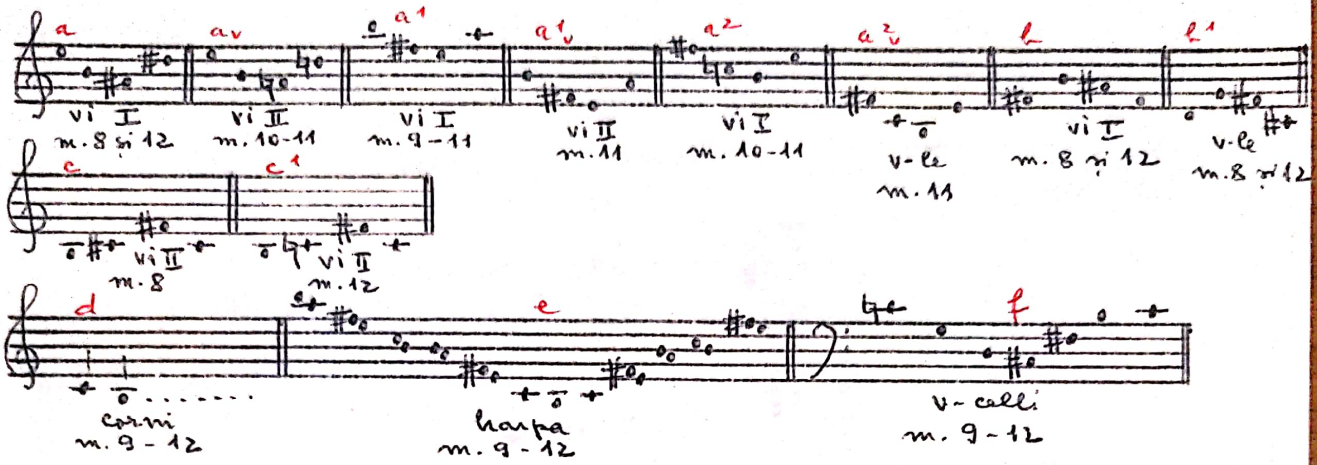
Trebuie remarcat în plus că relaţia de continuitate dintre 2.11 şi 2.12 se realizează tot printr-o relaţie de secundă mică, acţionând ca o sensibilă, pe un fond de continuitate timbrală:




Incizia următoare (2.122) /3/ m.8-12 este, în mod evident, derivată intonaţional din precedenta, vându-şi încă propria autonomie structurală, care ar putea fi schematizată astfel:

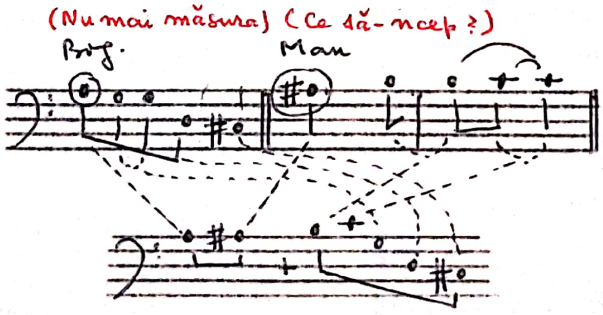


După cum se observă, se suprapun figuri melodice de dimensiuni diferite, utilizând patru formule ritmice de bază:  (a,b şi c cu variantele respective); (f); (e); (d). Conţinutul melodic este următorul:




2.13 /37/ m.13-18

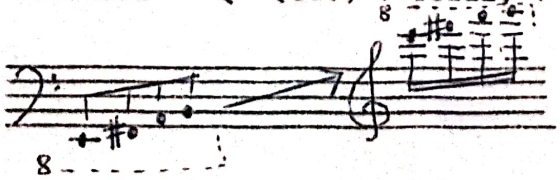
Deşi mult mai concentrată, şi această incizie poate fi subdivizată pe temei structural. Astfel, prima subdiviziune (2.131), grupată în jurul replicii lui Manole "Ce să-ncep?" reia absolut neschimbată partea orchestrală de la începutul lui 2.12 /37/ m.1. Replica debutează însă pe gol orchestral (m.13), măsura orchestrală pomenită (14) terminându-se în rit. assai - smorz., cu suspensie pe coroană. Este de notat şi raportul intonaţional dintre replica lui Bogumil din m.1 şi cea a lui Manole din m.13:

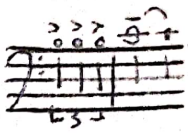


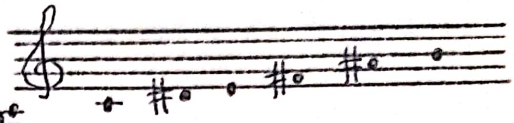

Următoarele patru măsuri (15-18) pe care le-am subsumat analitic unei noi incizii (2.132), în care se derulează replicile:

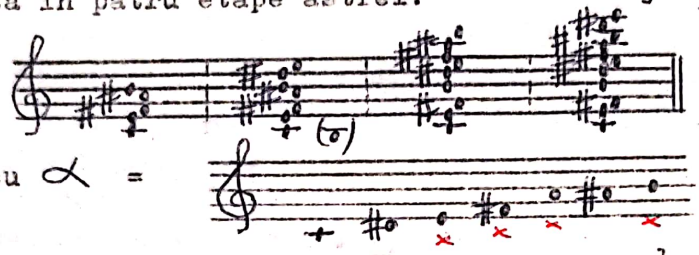
B. "Ţi-am spus"
M. "Nu, eu nu"
B. "Va trebui"

se sprijină, după cum am arătat şi la pag.20, pe ascensiunea vertiginoasă, între extremul grav şi extremul acut, mai întâi în optimi şi apoi în şaisprezecimi, a motivului (cb., v-celli, v-le, fg. apoi vi.I-II, fl., fl.picc.)



Replica "Va trebui" se sprijină, totodată, pe o celulă peonică: 
Tensiunea momentului este subliniată şi prin cresc. general, prin "ruperea" discursului în clipa în care se atinge înălţimea maximă (ca o prefigurare a finalului "tăiat" al actului I) şi prin susţinerea sonoră ce vine de la suflători, în acorduri placate de pătrimi, apoi în triole de pătrimi, iar în ultima măsură printr-un frull. De fapt abia în această ultimă măsură sonoritatea este cu adevărat puternică, aproape stridentă.

Structurile acordice au componenţa: 
repartizată în patru etape astfel:



Împreună cu $\alpha$ =

Interpretarea secţiunii 2.1 ca o formă $ABB^1$ ("Bar" inversat) ţine de similitudinea dintre măsurile 1 şi 13 ale reperului /3/. Cât priveşte (2.122) şi (2.123), similitudinea indicată în schemă se referă la valorile de şaisprezecimi, care survin în ambele, ca element de contrast (crescendo) ritmic faţă de desfăşurarea anterioară lor.

**2.2 /4/ - /6a/**

Aşa cum menţionam în analiza textului (L.Gherman: "Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală"(I). "Muzica" 4/1990), survine aici o gradaţie superioară a înfruntării dintre Manole şi Bogumil. Între cele două texte există multe puncte comune, care pot fi evidenţiate într-o lectură paralelă, care nu ţine cont de ordinea reală a replicilor ci de conţinutul lor:

| 2.1 | 2.2 |
|---|---|
| Ajută-mă, cuvioase. | Părinte Bogumil, ajută-mă. |
| Nu mai măsura. | Înălţimile a suta oară le măsur. |
| De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă. | Numai în iad se socoteşte. Acolo /.../ toate sunt după măsură. |
| Împotriva cugetului ochiul se mai bizuie încă... | N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului. |
| O, câte piedici şi împotriviri. | Între pietrele atâtor împotriviri |
| nici o izbândă | care voinţă nu s-ar fi măcinat |
| Ce să încep? | tot în zadar |
| | Cine-mi dărâmă zidurile? |

Scanned with OKEN Scanner

Ţi-am spus. ⟵ Un singur lucru mai poate s-ajute
Nu. Eu nu. ⟵ A fost odată săpat în piatră: să
Va trebui. ⟵ nu ucizi ...

Textul, mult mai amplu, nu permite însă prea multe similitudini formale, decât în sensul unei anumite eşalonări, care ar corespunde succesiunii a trei momente:

1) Manole inaugurează dialogul, într-o manieră aparte, ca şi când ar vorbi simultan cu sine însuşi (de altfel, compozitorul delimitează de fiecare dată momentul prin bară dublă). Ar fi un moment expozitiv.

2) Dialog cu Bogumil; mai sumar prima oară, mai extins, cu subdiviziuni, a doua oară. Ar fi momentul median, dezvoltător.

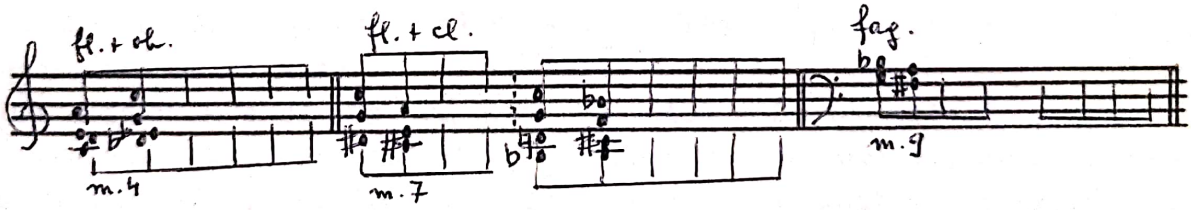
3) Este avansată ideea sacrificiului, fiind marcat momentul de maximă tensiune.

Grafic această succesiune s-ar putea reprezenta: (1.) → (2.) → (3.)

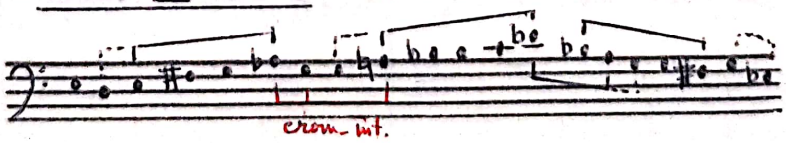
Totuşi în 2.2 împărţirea formală nu mai poate fi tripartită, aspectele 1 şi 2 împletindu-se într-un fel de spirală iar 3 fiind pregătit astfel încât apare încastrat într-o arcuire arhitectonică mai amplă.

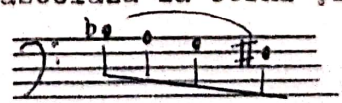
2.21 /4/

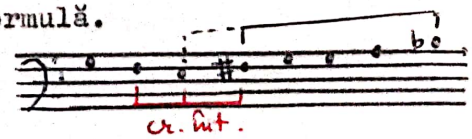
În ansamblu acest moment nu depăşeşte dimensiunile unei perioade. Ca factură investeşte atributele unui recitativ acompaniat, subcomponentele marcate în schemă reprezentând divizări frazeologice. Primele trei (indicate prin a, a' şi a") se aseamănă structural prin prezenţa în fiecare, la sfârşit, a unei măsuri pur orchestrale (de $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ şi respectiv $\frac{4}{4}$) având la bază o oscilaţie sub formă de mixtură (sau "Akkordtriller"):

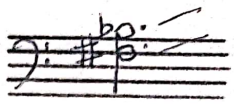



Cvarta micşorată implicată în ultimul exemplu (de fapt un tetracord micşorat: fa♯ - sol - la - si♭ componentă a gamei "acustice") se impune în întreaga frază a" - (2.213) /4/ m.8-9 - atât în intervenţia vocală

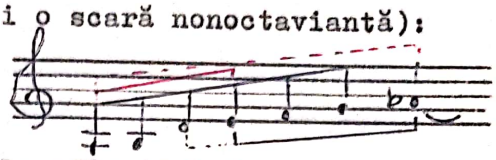



cât şi în formulele de optimi ce se asociază la corni şi viole oscilaţiei mixturate a fagoţilor, pe formula  într-un mic canon. Nici primele două fraze (a şi a') nu sunt străine din punct de vedere intonaţional de această formulă.

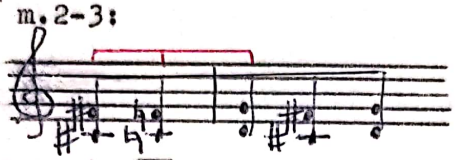
În a - (2.211) /4/ m.1-4: - partea vocală 

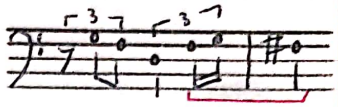
- fg. în ultima măsură 

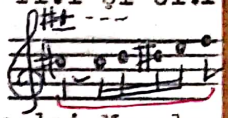
- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului $\alpha$ , rezultând şi o scară nonoctaviantă):

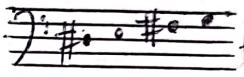


(Formula cromatică întoarsă apare şi la sfârşitul frazei vocale: sau la cl. /4/ m.2-3:

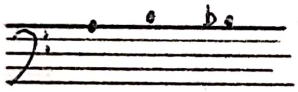
 )



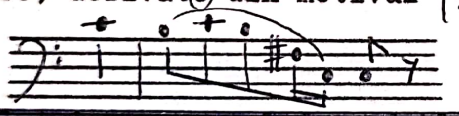
În a' - (2.212) /4/ m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 şi cl.1 într-una dintre intervenţiile acompaniamentului instrumental: 
Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonaţională face legătura şi cu prima intervenţie a lui Manole din 2.11 /2/ m.5:

(  )

(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce şi v-celli în varianta:

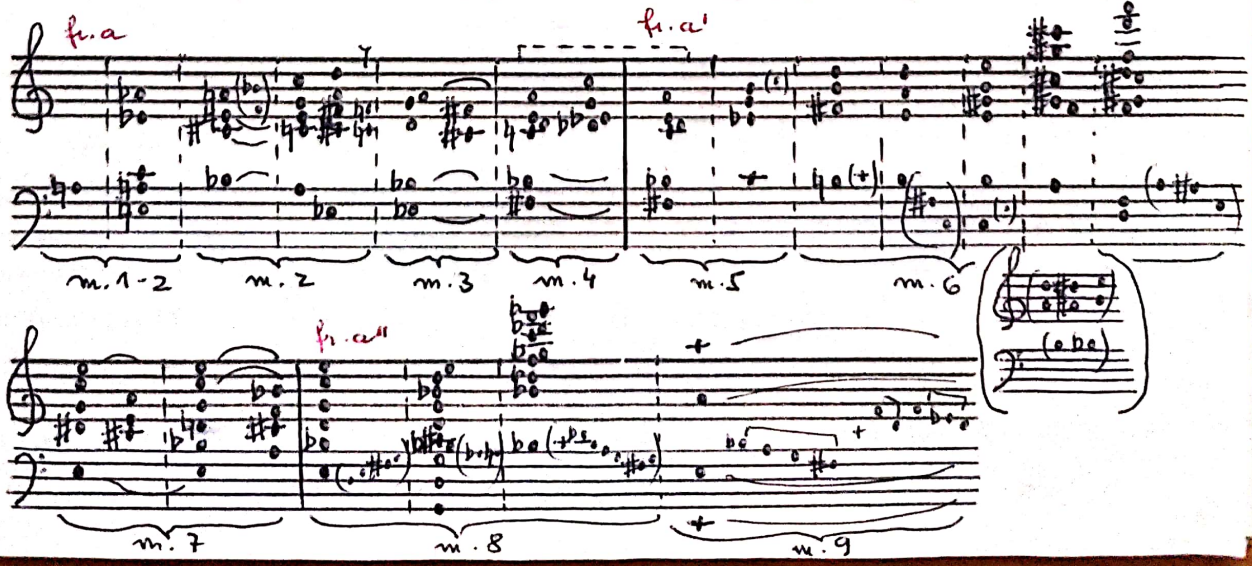


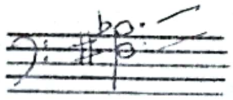
Aş mai observa în această frază şi prezenţa unui motiv (sau turnuri melodice) derivat(e) din motivul $\beta$ , la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:



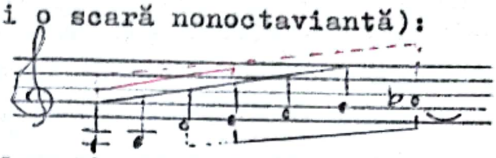
şi care este prezent(a) şi în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acompaniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mişcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind şi unele formaţiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanţă" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuaţi:

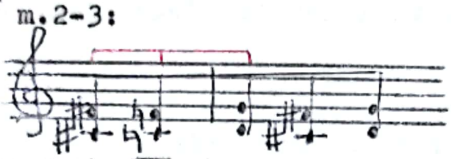


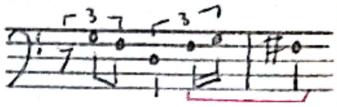
- fg. în ultima măsură 

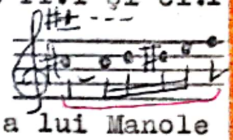
- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului α , rezultând şi o scară nonooctaviantă):

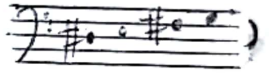


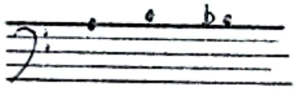
(Formula cromatică întoarsă apare şi la sfârşitul frazei vocale: sau la cl. /47 m.2-3:

 )

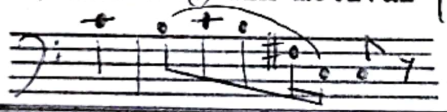


În a' - (2.212) /47 m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 şi cl.1 într-una dintre intervenţiile acompaniamentului instrumental:  Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonaţională face legătura şi cu prima intervenţie a lui Manole din 2.11 /27 m.5:

(  )

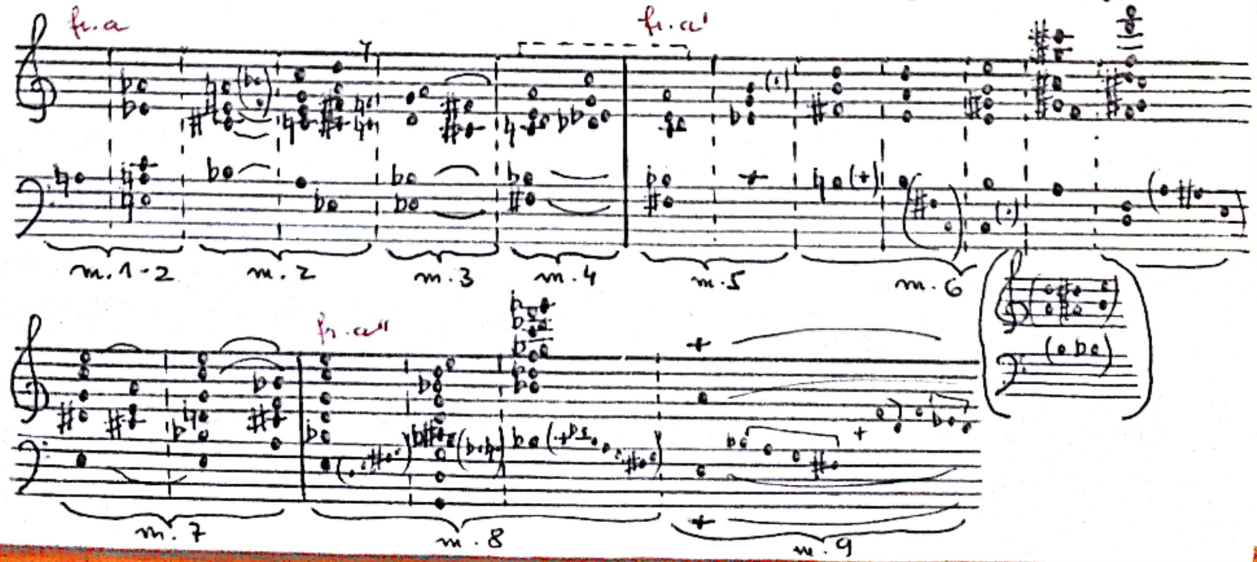
(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce şi v-celli în varianta: 

Aş mai observa în această frază şi prezenţa unui motiv (sau turnuri melodice) derivat din motivul β , la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:



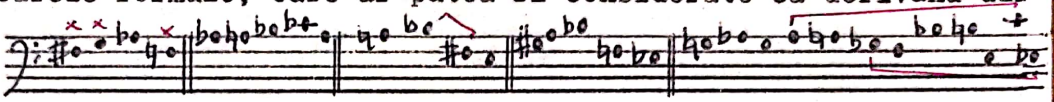
şi care este prezent şi în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acompaniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mişcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind şi unele formaţiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanţă" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuaţi:

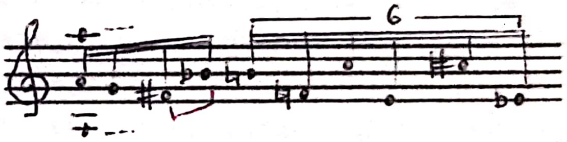


Fraza a patra b - (2.214) /4/ m.10-13 - are un text mai bogat, antrenând o precipitare a discursului, care capătă un aspect aparte de recitativ "secco". Impresia se constituie din prezenţa preponderentă a valorilor de şaisprezecimi, în cadrul unui stil exclusiv silabic, chiar sub formă de sextolet; prin mişcarea preponderentă pe trepte alăturate; prin raportul dintre voce şi instrumente. Acestea din urmă intervin aici sub forma acordurilor placate, fie în manieră "responsorială", fie susţinând vocea, la sfârşitul frazei apărând şi o imitaţie între voce şi instrumente.

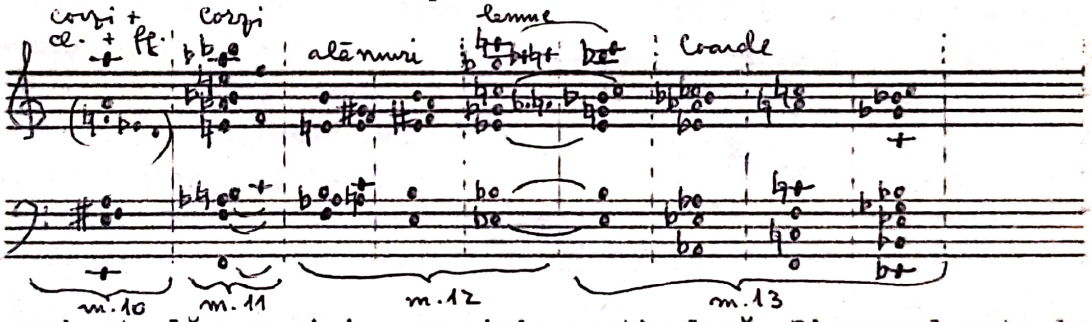
Schematizând evoluţia melodică (prin eliminarea sunetelor repetate) obţinem următoarele formule, care ar putea fi considerate ca derivând din motivul β :



Exact deschiderea în evantai este preluată de suflătorii de lemn şi de xilofon, într-o triplă stratificare:



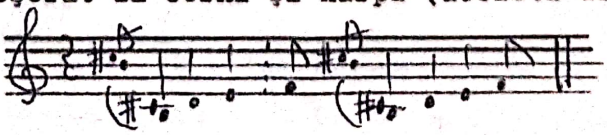

Acordurile rezultante sunt în cele patru măsuri următoarele:




Dispoziţia orchestrală are aici o precizie particulară. Discursul este decupat parcă în felii, corespunzând "versurilor" - pentru că astfel le putem socoti:

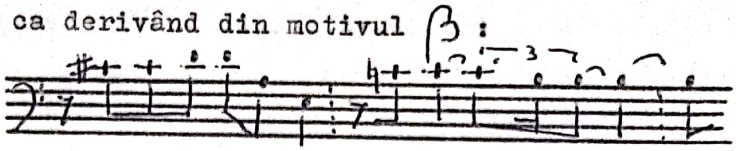
| | |
|---|---|
| Socotelile sunt bune, | m.10 |
| tăiate-n cremene toate. | m.11 |
| Şi cele pentru arcuri | m.12 |
| şi cele pentru laturi, | m.12-13 |
| deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte | m.13 |

Cea de a cincea frază c - (2.215) /4/ m.14-17 - încheie arcul periodic, aducând o destindere prin descreşterea ritmică, atât vocală cât şi instrumentală, prin sunetele lungi la coarde şi repetarea "picurată" a tetracordului micşorat la corni şi harpă (aceasta din urmă aducând şi cvinta micşorată):

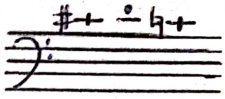


Melodia lui Manole pe textul "Părinte Bogumil, ajută-mă!" poate fi de ase-

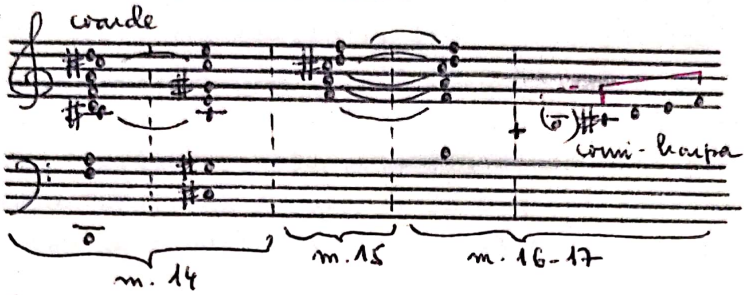
menea fi considerată ca derivând din motivul B :



dar ascunzând şi formula cromatică întoarsă în varianta:

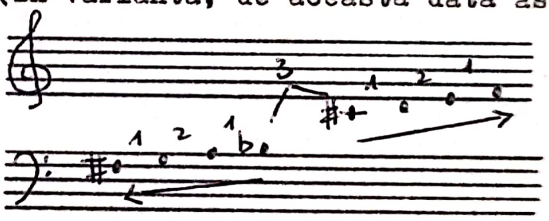


Acordurile din această frază sunt:




Împărţirea în cinci fraze muzicale se justifică şi prin prezenţa în textul literar, în fiecare din acestea, a minimum un verb (în prima frază sunt chiar trei iar în a patra se subînţelege un al doilea, fără însă ca structura muzicală să permită o subîmpărţire).

Ar fi posibilă o grupare a acestor fraze 3 + 2, imaginând o bistroficitate latentă. Argumentul ne este furnizat de prezenţa tetracordului micşorat atât la sfârşitul frazei a treia (în varianta sib - la - sol - fa#) cât şi la sfârşitul frazei a cincea (în varianta, de această dată ascendentă, do# - re - mi - fa), deci:



(un fel de "împrumut de frază" cum am întâlnit, reamintesc, şi în Preludiu - v.pag.15). Evident cele două tetracorduri se află într-un raport de complementaritate. Împreună alcătuiesc o scară simetrică, nonoctaviantă, fiind despărţite printr-o secundă mărită (simetria este totuşi perturbată de acel si natural de la harpă, care se adaugă tetracordului).

Un alt argument ţine de funcţia frazelor în contextul întregii (construcţiei) strofe. Astfel, primele trei ne apar ca având caracter expozitiv. Fraza a patra are un pronunţat caracter evolutiv, creând senzaţia tensiunii, a instabilităţii, în timp ce ultima frază este concluzivă. În orice caz, toate aspectele semnalate contribuie la rotunjirea momentului, justificând departajarea grafică prin dubla bară şi oferindu-ne, astfel, una dintre variantele formale ale bogatului complex arhitectonic oratorial.

2.22 /57/ - /58a/ m.1-7

Replica destul de amplă a lui Bogumil poate fi considerată ca o perioadă distinctă, alcătuită din două fraze care corespund opoziţiei:

"Numai în iad se socoteşte..."/"În împărăţia lui Dumnezeu..."

Prima frază - (2.221) /57 - notată în schemă cu d, începe la fel cu (2.121) şi, respectiv, (2.131) (măsura 1 în prima, 2 în a doua), segmentul orchestral dat alcătuindu-se într-un fel de ritornelă sui generis. Elemente ale ostinato-ului, semnalate în ambele cazuri precedente (v. şi schemele de la pag. 26 şi 27) apar şi în această nouă subdiviziune a desfăşurării dramaturgice, cu mai puţină consecvenţă, numai în partea de încadrare orchestrală - măsurile 1, 6-8. Comparativ cu variantele precedente de ostinato, intervenţia vocală (m.2-5) apare ca o interpolare (s-ar putea întrezări aici o variantă modernă a "tropului de interpolare" din monodia postgregoriană - alt teritoriu sonor bine cunoscut autorului operei-oratoriu "Meşterul Manole"). Pe temeiul acestor date fraza d s-ar putea subdiviza la rândul său în /2.2211/(m.1), /2.2212/(m.2-5) şi /2.2213/(m.6-8).

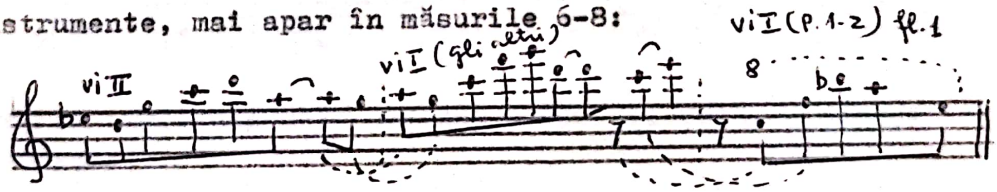
Cu privire la acest moment H.P.Türk (Programul de sală p.7) notează:

> "Un rol însemnat revine dezvoltărilor variaţionale de pildă /.../ ca evoluţii deasupra unui bas ostinat (actul I, Bogumil: 'Numai în iad se socoteşte...')"

iar C.Ţăranu, referindu-se la întreaga desfăşurare muzicală până la intervenţia lui Găman, afirmă (în studiul citat p.7):

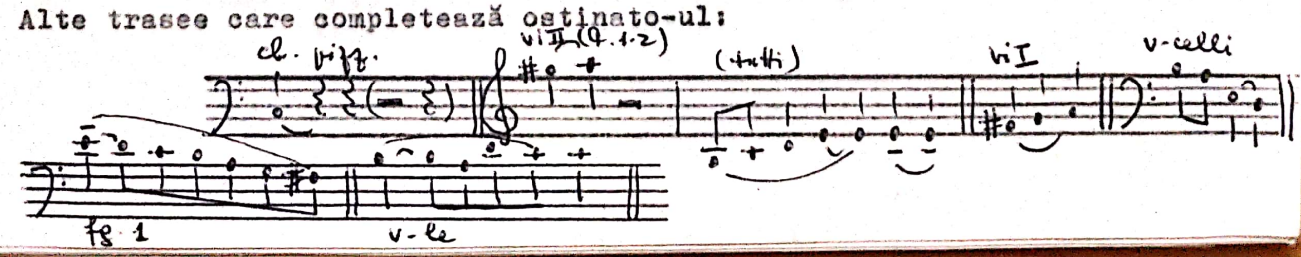
> "În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un 'alter ego' în oglindă, există un permanent şi subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezenţa elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice primare".

În afara formulelor ostinate notate în 2.12 (schema de la pag.26) prin a+c (v-celli), d (v-le), b (corni), c (fg.), distribuite exact la aceleaşi instrumente, mai apar în măsurile 6-8:

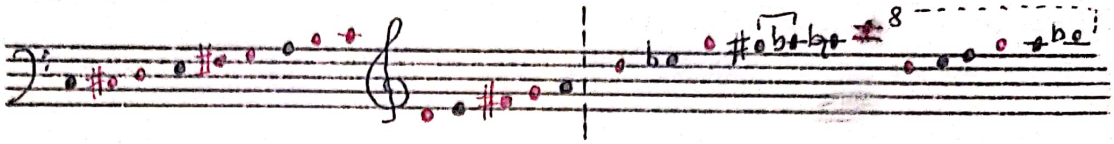



După cum se poate observa, replica de " 'alter ego' în oglindă" a celulei a+c (v.pag.26) este preluată imitativ pe o linie de continuitate melodică. În afară de aceasta, mai apare şi o inversiune a lui b la cl. şi ob. (v.pag.25):

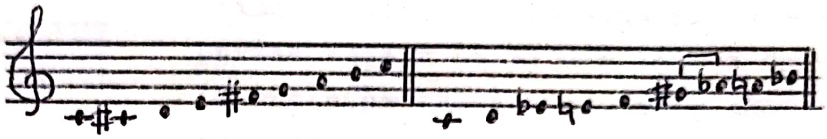
Alte trasee care completează ostinato-ul:



Însumând sunetele utilizate în acest segment orchestral obţinem următoarea scară generală:



(în care sunt însemnate cu roşu sunetele corespunzătoare ostinato-ului, în octava de bază şi în cele superioare). Reies două scări diferite, pentru registrul grav şi mediu pe de o parte, pentru cel acut şi supraacut pe de alta:



scări care se complementează, împlinind totalul cromatic. Cea de a doua ar putea fi considerată ca fiind alcătuită, la rândul său, din două subcomponente: re - mi♭ - sol - la♭ şi do - re - mi - fa - sol - la - si♭ . Împingând mai departe disocierea (la modul, recunosc, oarecum speculativ) şi scoţând din prima scară sunetele complementare ar rezulta:

do♯ - re - fa♯ - sol - si - do

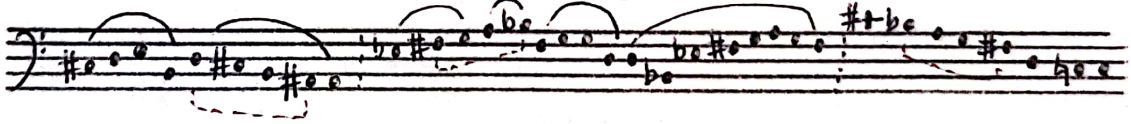
re - mi♭ - sol - la♭ (variantă transpusă incompletă)

şi

do - re - mi - fa - sol - la - si♭

(Marea majoritate a traseelor melodice instrumentale se suprapun acestor componente modale. Apar însă şi în combinaţii).

În ceea ce priveşte partea centrală a secvenţei (2.221) - cea în care apare replica lui Bogumil - pot fi decupate următoarele trasee melodice:



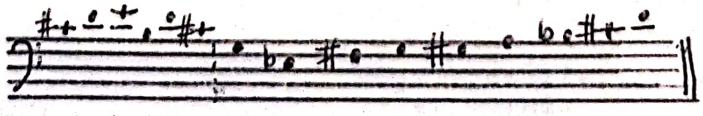
(Se remarcă şi aici, mai mult sau mai puţin evidentă, prezenţa tetracordului micşorat).

Este interesant raportul intonaţional voce-instrumente. Apar trei aspecte: - instrumentul imită
- instrumentul secondează eterofonic
- instrumentul anticipă

segmente ale partidei vocale.

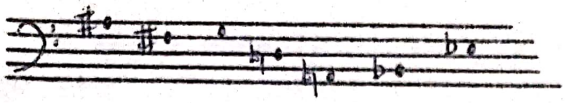
Ex.

fg.



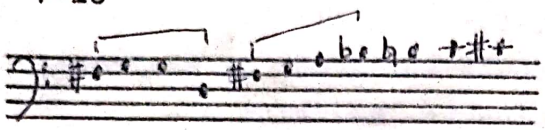
imit. eterofonie

cb. şi cfg.



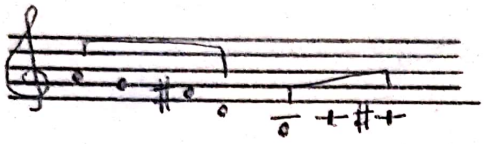
Se poate raporta la un fragment al părţii vocale ("împărăţia virtu-..."), care pare a imita parţi al (eterofonic, s-ar putea spune)

v-le



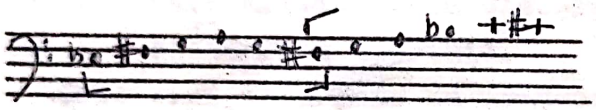
Primele patru sunete se suprapun părţii vocale, următoarele - anti cipă.

vi.II



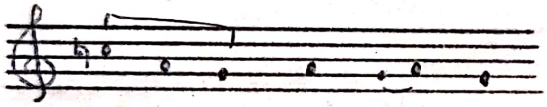
Primele patru sunete sunt extrase din partea vocală (m.3) dar într-o ordine ce anticipă traseul din m.5; următoarel trei dublează violele.

v-celli



Primele şase sunete dublează vocea; următoarele preiau cu modificarea lui si în si intonaţia de la vi.II şi v-le.

tr.



Primele trei sunete sunt şi aici o ar ticipare a vocii ("toate sunt...") dar la o secundă mică superioară; în ansamblu este tot o variantă eterofonică.

Pentru porţiunea vocal-orchestrală sunt importante formaţiunile acordice de fiecare dată altfel colorate instrumental, care susţin, în maniera unui acompaniament de recitativ, mişcarea melodică.

57

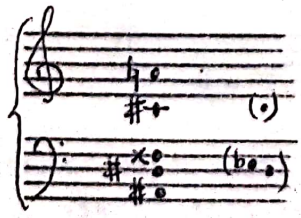
m.2

corni

(vi.I,II; v-le)

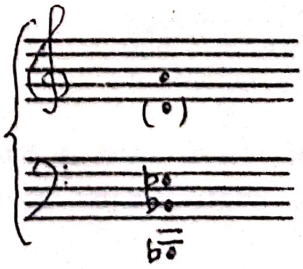
v-celli

m.3



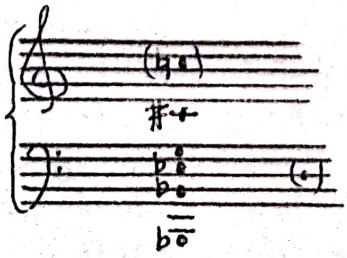
v-celli, trb., tr.

m.4



cb., v-cell tr.

m.5



cb., v-celli, v-le, corni

Fraza a doua (2.222) - /5a/ m.1-7 - notată în schemă cu e, poate fi subdivizată, de asemenea, în trei incizii:

2.222 [ 2.2221 m.1 ($\frac{11}{4}$)
2.2222 m.2-3
2.2223 m.4-7

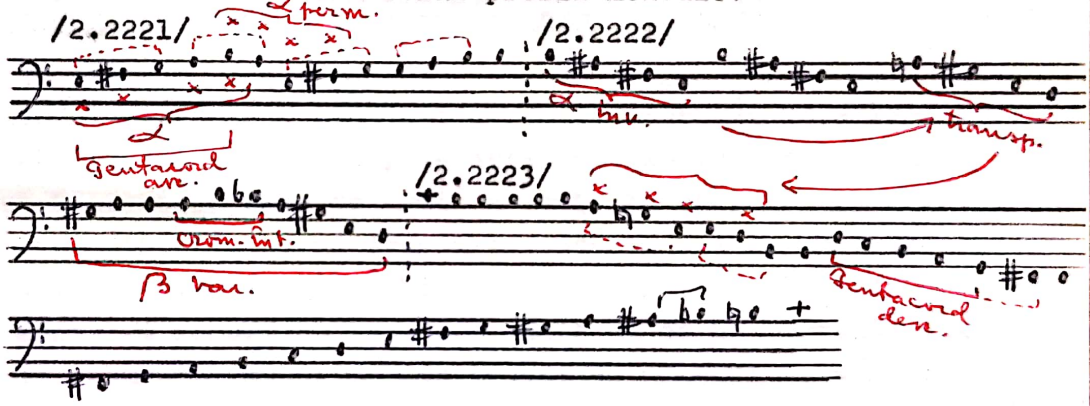
Subîmpărţirea se justifică structural prin:

- o relativă segmentare interioară a textului literar prin intermediul frazării muzicale;
- modificarea tratării orchestrale;
- marcarea unor infime modificări de tempo (♩. = 52, 66-69, 60);
- trei trepte ale nuanţării la voce: mp-mf-poco f.

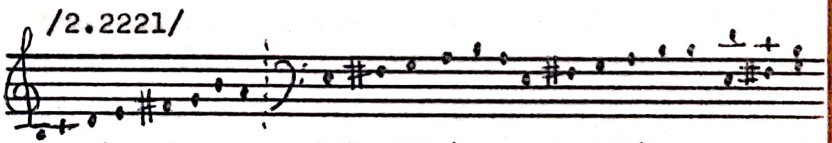
Această modalitate de tratare - pe care aş socoti-o tipică - determină o foarte clară articulare a discursului muzical, fără a avea drept consecinţă o sacadare a acestuia.

Cele trei tronsoane au următorul profil melodic:

Total:

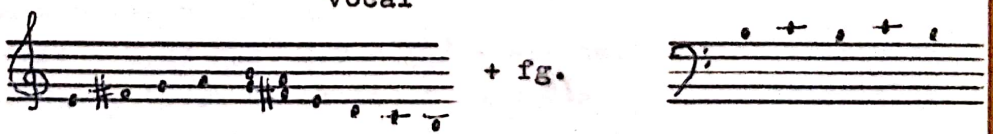



Alte trasee melodice:




corni = trasee derivate (eterofonic) din cel vocal

id.cl.

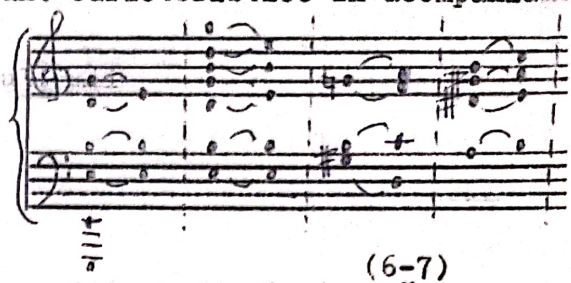


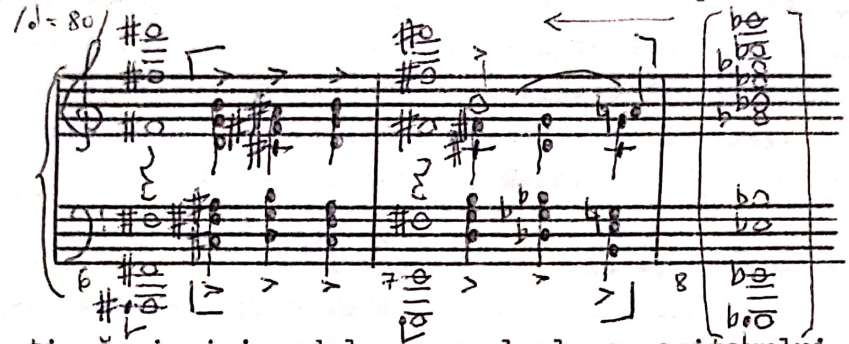

Sunt interesante raporturile ritmice dintre aceste trasee instrumentale şi cel vocal, vizând atât complementaritatea cât şi suprapunerea, mereu în alte combinaţii.

Diatonismul momentului este subliniat de acordurile-pedală de la coardele grave: Do major (cu septimă mare plasată la alte instrumente) şi mi minor (de fapt octavă goală mai întâi, celelalte componente acordice - cvinta, terţa mică şi apoi septima mică - adăugându-se în măsura următoare). De aici o senzaţie de înseninare parcă transfigurată, adecvată

textului literar: "În împărăţia lui Dumnezeu ..."

Pentru incizia următoare /2.2222/ sunt caracteristice în acompaniament grupările acordice de tip "suspin": Felul în care intervin instrumentele pe ultimii 2 timpi ai măsurii 3 se leagă de măsura 4, constituindu-se într-o anacruză a acesteia. Rezultă (pe lângă dublaje) mixturi de cvart-sextacorduri şi apoi de sextacorduri (m.4-5). Precipitate, ultimele două măsuri sunt acordice. Contratimpul, timbrul (corni şi tr.), nuanţa (f şi apoi più f) conferă acestor blocuri sonore o incisivitate aparte:

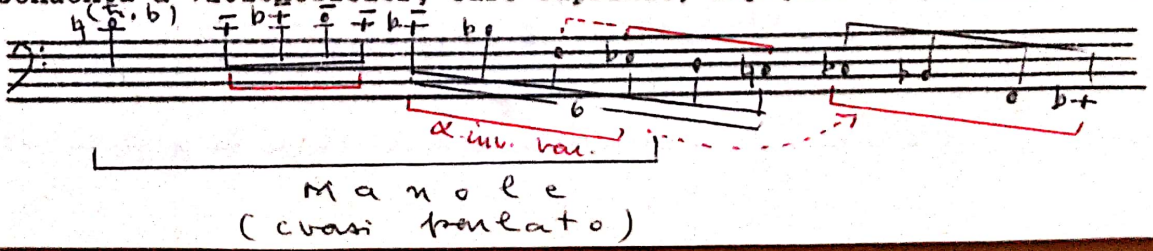


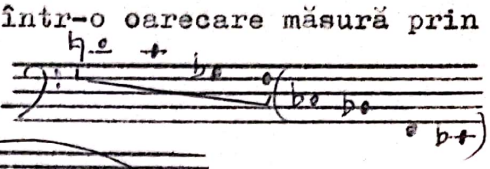

Se evidenţiază şi aici modul personal al compozitorului de a lega între ele momentele discursului muzical, departajându-le în acelaşi timp. Între măsurile 5 şi 6 legătura este de ordin melodic la ob., cl. şi coarde, sunetul fa♯ fiind atins fie pe un traseu ascendent, fie pe unul descendent. Acelaşi sunet însă fiind întărit în m.6 prin fag., c.fag., trb.3 şi tuba va crea un efect de contrast sonor, de surpriză. Iată de ce apartenenţa acestor două măsuri la segmentul anterior sau la cel ce urmează este marcată de o oarecare ambiguitate (evident urmărită de compozitor). Pe de altă parte între măsurile 7 şi 8 se evidenţiază în mod aparent o ruptură sonoră prin deplasarea armonică mi-mi♭, care în audiţia propriu-zisă apare categoric atenuată prin traseul tritonal fa♯-mi-mi♭ de la c.fag., trb. şi tubă şi, respectiv, cb. ca şi prin menţinerea enarmonică fa♯-sol♭ la instrumentele de suflat din lemn a notelor întregi.

Strofa următoare - 2.23 /5a/ m.8 - /6/ - are caracteristicile unei strofe mediene. La delimitarea ei am ţinut cont atât de particularităţile textului cât şi de cele muzicale (ca şi până acum, de altfel).

Prin replica lui Manole: "Cine-mi dărâmă zidurile?" se decupează o primă secvenţă - (2.231) - foarte concentrată, limitată în fapt la o singură măsură - /5a/ m.8. Substanţa muzicală este "adunată" în linia melodică descendentă a violoncelelor, care cuprinde, depăşind-o, şi linia vocală:



Avem, ca şi în alte cazuri, o acuplare de tronsoane modale, pe care de această dată compozitorul le sprijină pe făţişa afirmare a unui acord de mi♭ minor. Această armonie, susţinută de lemne, alămuri şi viori, realizează delimitarea sonoră a momentului.

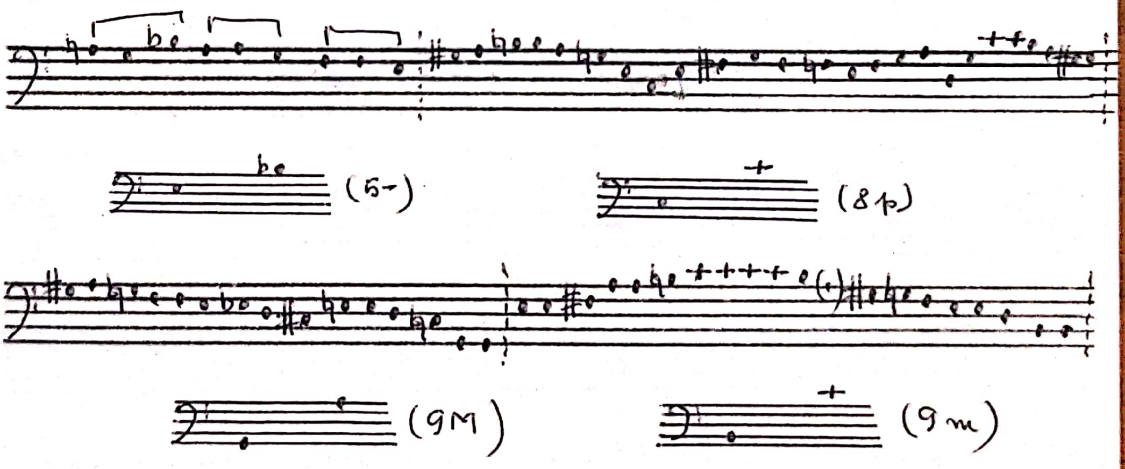
Celula ≺ inversată (şi distorsionată într-o oarecare măsură prin variaţia intervalică, apare şi în varianta:  la fg. continuat de c.fg şi viole; aş mai remarca şi intervenţia timpanilor: Simbolism posibil: prăbuşire, descurajare, derută legate de acest ≺ inversat. În schema formală momentul a fost notat cu f.

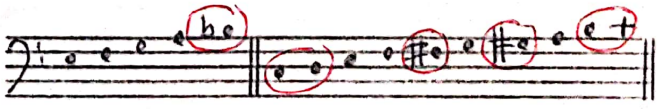
Replica lui Bogumil - (2.232) - notată cu g, răsună cu un fel de sfătoşenie potolită. Se constată şi aici o foarte fină subliniere şi delimitare muzicală a succesiunii segmentelor de text:

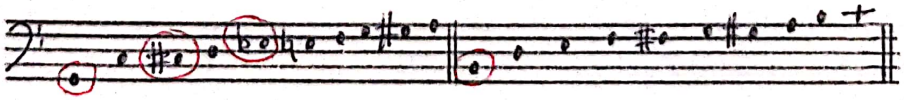
Încotro ameninţi, Manole?
Spre stânga ...
spre dreapta ...
spre puterile de sus, sau spre cele de jos?

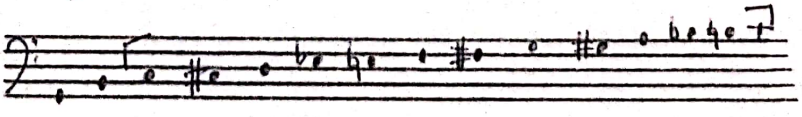
creându-se totodată şi o legătură între acestea.

De remarcat că nici în partea vocală, nici în cea instrumentală nu se poate constata o direcţionare precisă a discursului; este mai degrabă un fel de balans, parcă nehotărît. Profilul vocal este următorul:



Totalul sunetelor pe tronsoane: 



Total: 

Se poate constata că tronsoanele se completează până la scara cromatică.

Este, de asemenea, evidentă o gradaţie în ceea ce priveşte utilizarea materialului sonor de la un tronson la altul, atât ca ambitus cât şi ca trepte intermediare.

În sfârşit, ultima incizie a acestei strofe - (2.233) - este construită pe replica lui Manole: /6/m.10-17 (sau 22, dacă procedăm la o împărţire interioară a m.17).

În legătură cu prezenţa aici a motivului ∝ a se vedea comentariul de la pag.20.

Faptul că ambele intervenţii ale lui Manole din această strofă se sprijină pe motivul ∝ (prima dată, în (2.231), inversat) are o importanţă atât simbolică (descendent / ascendent = descurajare / revoltă) cât şi formală.

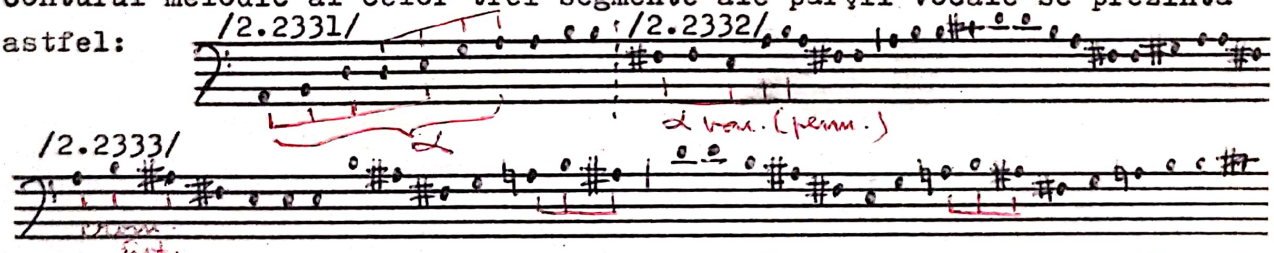
Ca şi în secvenţa lui Bogumil dinainte, se poate opera o subîmpărţire ternară:

/2.2331/ /6/m.10-13 = măsurile legate de motivul ∝ (v.pag.20) pe textul "În toate părţile, părinte";

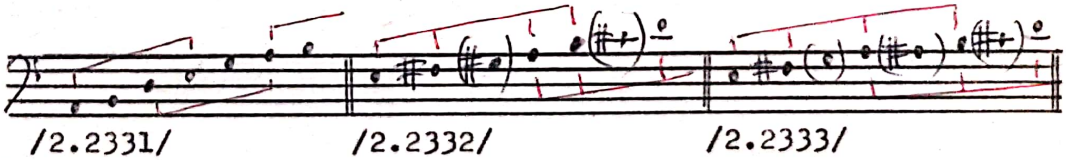
/2.2332/ /6/m.14-17 = "sunt veşnic la început de drum";
Sunt trei planuri sonore: voce + solo c.ingl. (contramelodie) + tremolo coarde (vi.I-II, v-le, v-celli);

/2.2333/ /6/m.17 (echivalentă cu 6 măsuri de $\frac{4}{4}$ = 17-22);
rostire psalmodică în valori de optimi, rar triole sau pătrimi, o pauză-respiraţie - similar întrucâtva ritmului gregorian, dar cu o mai largă cuprindere a incizelor; se menţin planurile sonore de mai sus, cu adaosul unui cl.basso, care îngână eterofonic vocea (a se vedea în acest sens şi 2.11 - prima intervenţie a lui Manole).

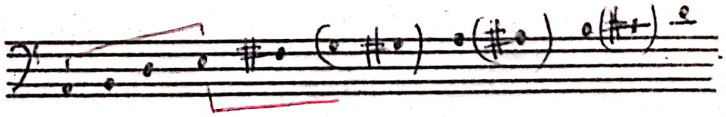
Conturul melodic al celor trei segmente ale părţii vocale se prezintă astfel:




În esenţă:




Total:

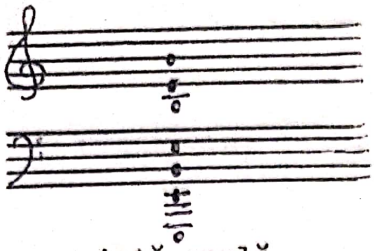


Este vorba, în esenţă, după cum se vede, despre o scară pentatonică în două variante: la - si - re - mi - sol // mi - fa# - la - si - re, a doua cu trepte mobile (la/la#) şi pieni (sol, sol# şi do#). Motivul ∝ apare şi într-o variantă permutată. În ţesătura melodică se infiltrează şi celula cromatică întoarsă: la - si - la#.

Armonia:

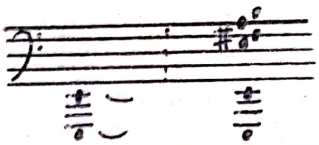
/2.2331/

m.10



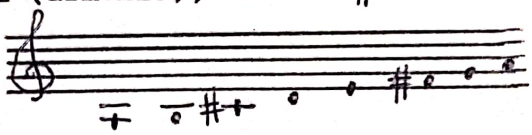
cvintă goală

m.12-13



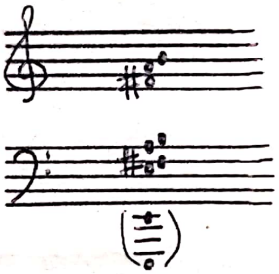
reprezentarea armonică a motivului

Completări la scara semnalată (p.40) alte variante tetra- sau pentatonice: mi - fa♯ - la - si (armonie); si - do♯ - mi - fa♯ - la (viole);

Total:  = mod mixolidic

/2.2332/

m.14-15-16

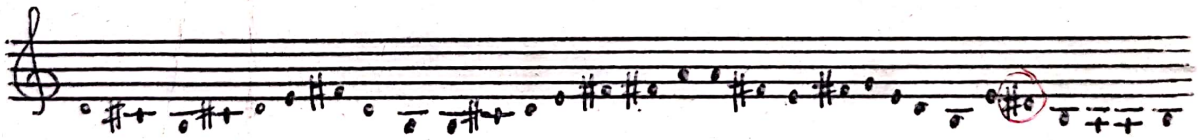


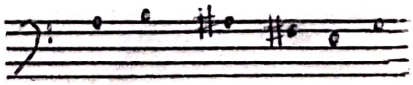
acord unic, identic celui precedent ca structură dar uşor amplificat timbral; fără a adăuga sunete noi, faţă de cele vehiculate de linia vocală, c.ingl. ne sugerează prin parcursul său o altă structură modală, respectiv un pentacord minor (eolic) pornind de la si.

/2.2333/

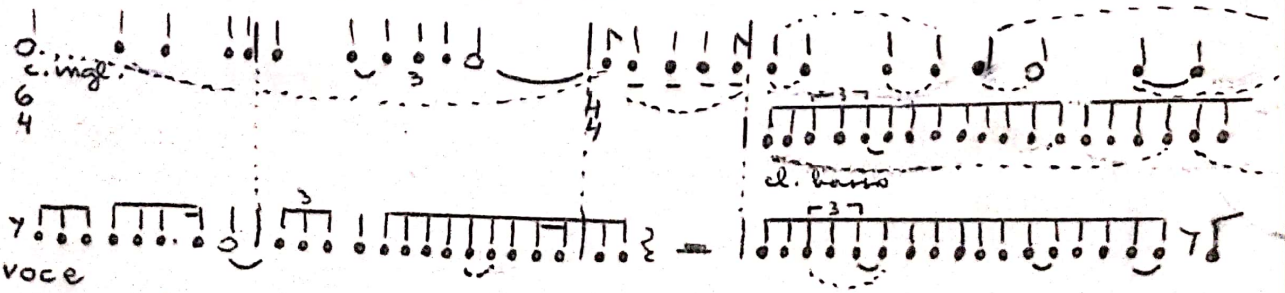
m.17 (= 17-22) Armonia neschimbată; mică modificare timbrală: inversarea sunetelor $la_1$ - $si_1$ între viole şi vi.II; linia melodică a c.ingl., care prin adaos de sunete precizează un eolian pe si, avansează (ca alternativă modală) înspre final, sunetul $re\sharp_1$.

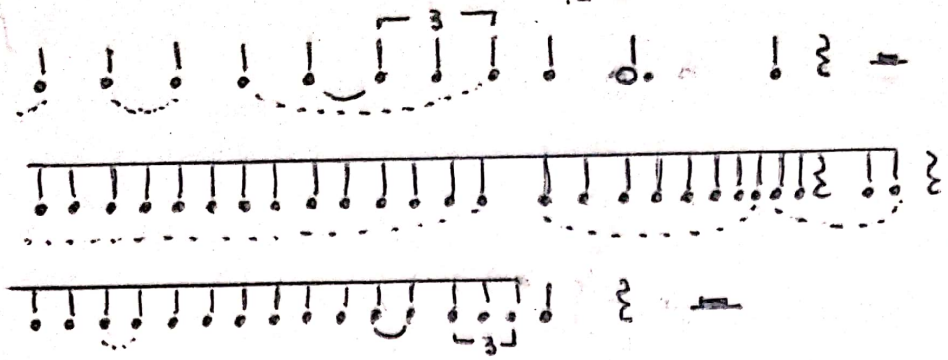
În întregime conturul melodic al c.ingl. apare astfel:



Pentru incizia /2.333/ este de menţionat şi ostinato-ul cl.basso, pe traseul melodic: 

Legat de factura eterofonică a raportului dintre voce şi cele două instrumente solistice, mi se pare interesant şi jocul ritmic dintre ele:





Strofa 2.24 - /6a/ - se prezintă ca o concluzie (culminaţie) a secţiunii 2.2. În schemă, forma apare notată: i j $j^1$ k, ceea ce ar echivala cu un "bar" inversat + coda.

i = (2.241) = /6a/ m.1-6
j = (2.242) = " m.7-11
$j^1$ = (2.243) = " m.12-14
k = (2.244) = " m.15-21

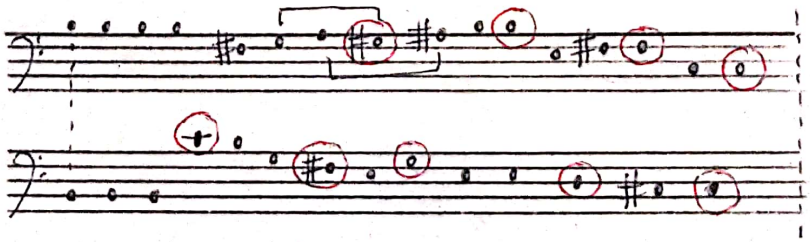
Ca modalitate generală de desfăşurare a discursului, aici prevalează caracteristicile monodiei acompaniate, diferenţele dintre cele patru subdiviziuni semnalate apărând la nivelul acompaniamentului. Ca expresie, în primele subdiviziuni, în care partea vocală aparţine exclusiv lui Bogumil, predomină caracterul narativ, static. Ultima subdiviziune, în care este inclusă şi o replică a lui Manole, este dramatică.

(2.241) Bogumil: "Nu morţii răi..." /6a/m.1-6. Este de remarcat o subdiviziune pe fragmente:

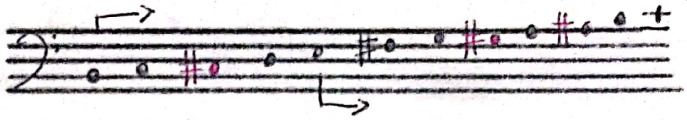
- voce + coral de alămuri (corni + trombon) con sord.;
- voce solo;
- orchestră fără voce (la corni şi trb. se adaugă tr., tuba, cl.basso, fg., timp., gr.cassa).

Între aceste incizii legătura se face prin procedeul "cadenţei intruse" Aş observa, astfel, legat de fraza a doua a textului - "Mai sunt şi alte puteri..." - faptul că ultimul acord al concentratului coral subliniază cuvântul "alte", reliefându-l (accentuarea acestui cuvânt se realizează simultan prin coroană -𝄐- şi prin culminaţia melodică).

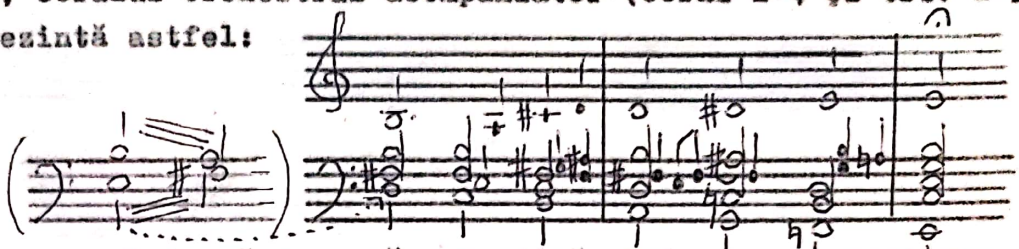
Schema melodică a părţii vocale este următoarea:



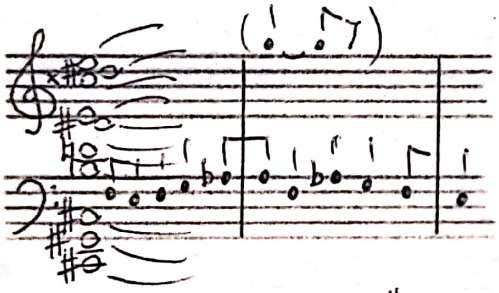
(Sunetele încercuite au valori mai mari - inegale însă.)

rezultând scara  posibil de de interpretat fie ca un frigic pe si, fie ca un eolic pe mi (eventual ambele, succesiv), cu trepte mobile, în primul tronson evidenţiindu-se, în două ipostaze, celula cromatică întoarsă.

În reducţie, coralul orchestral acompaniator (m.1-3) (corni 1-4 şi trb. 1-3 con sord.) se prezintă astfel:



Prin re# şi fa♭ se completează o scară cromatică. Este de remarcat scara descendentă de la trb., basul armoniei, care este un clar frigic pe mi (primul mi apărând în măsura precedentă în tremolo-ul violoncelelor). Partea orchestrală din măs.5-6 are următoarea configuraţie:



Ceea ce se impune aici este tetracordul micşorat - echivalent celui din finalul inciziei (2.215) pg.15 sus (după replica lui Manole: "Părinte Bogumil, ajută-mă!"). Este un acord minor pe do# (corespunzând finalului vocal), parazitat de sunetele si, re şi re#. Linia melodică (susţinută de cl. basso şi fg.1) se detaşează cumva independent, conţinând pe la♭ enarmonic cu sol# dar şi pe sol♮. Oricum, acordul (care reuneşte cornii 1-4, tr.1-3, trb.3, tuba şi timp., cărora li se adaugă gr.cassa) se întrerupe exact pentru a lăsa tetracordul micşorat în toată puritatea sa.

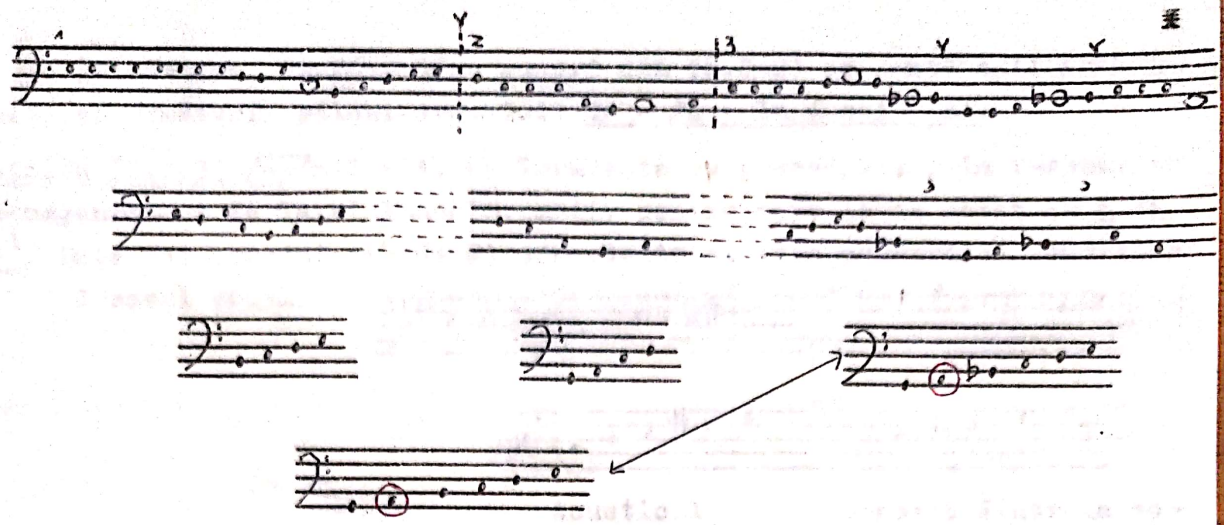
(2.242) /6a/ m.7-11.

O măsură orchestrală precede noua frază vocală, pe care o susţine în continuare (m.7-9) pe cuvintele "Femeile noastre au ieşit lângă râu la miezul nopţii"...

"...şi-au stins lumânări în apă" primeşte o nouă orchestrare, al treilea fragment constituindu-se pe textul "pentru a deslega blestemul, dacă e blestem - dar nu a fost" (articulaţia vocală interioară nefiind marcată orchestral în vreun fel).

Reiese şi aici o subîmpărţire tripartită, care nu afectează cursivitatea textului ci, dimpotrivă, îi conferă firesc şi expresivitate în detaliu.

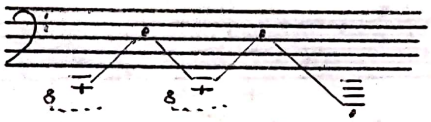
Linia vocală (a cărei prezentare schematică sub forma doar a unor valori lungi şi scurte îi subliniază profilul de rezonanţă gregoriană) este următoarea:



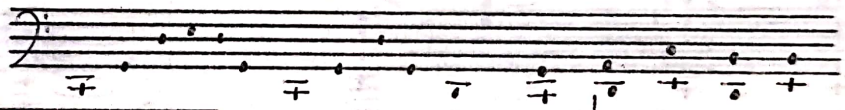
Linia melodică este centrată în jurul sunetului la. Pornind de la acest considerent, se pot deduce două scări pentacordale cu subton: una de tip eolian, cealaltă de tip frigian. Acompaniamentul orchestral face posibile şi alte centrări: pe do(mi), pe fa, pe sol(mi).

Prima incizie: v-le, v-celli, cb. + arpa şi piatto gr.

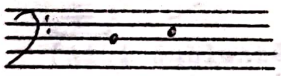
Harpa: gliss.



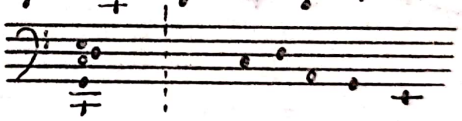
V-celli:



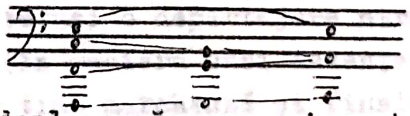
V-le:



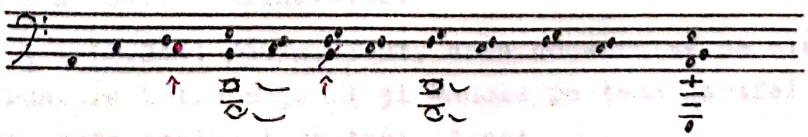
Cb.:



Cea de a doua incizie promovează la v-le, v-celli şi cb. următoarea succesiune acordică:



Cea de a treia incizie deplasează acompaniamentul orchestral la arpa şi fg., cărora li se adaugă în măs.11 piatto. În reducţie avem următoarea configuraţie sonoră: **



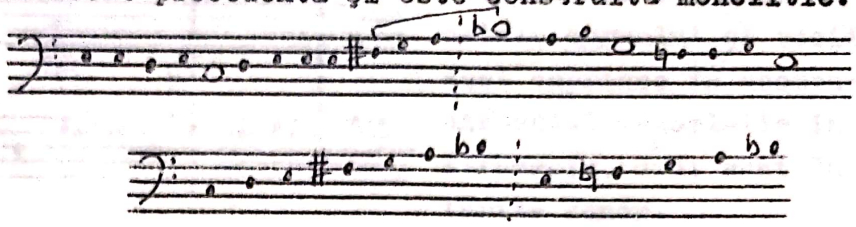
* Am încercat în schema melodică un sistem de codificare ritmică simplificată: o = valoare mai lungă într-o succesiune de valori scurte (un fel de popas-accent; ¦ = delimitarea unei incizii caracterizată diferit orchestral; Y = respiraţie, pauză interioară în linia vocală.

** Între versiunea pentru pian şi cea orchestrală apar două diferenţe: un do în măs.10, fără si pe timpul 3 în măs.11. Cu privire la acest si s-ar putea să fie o greşală, dat fiind faptul că se ciocneşte fără o evidentă justificare muzicală cu sib de la partea vocală

În cântare, desfăşurarea sonoră din (2.242) se arată a fi sprijinită pe următorii piloni armonici: do - fa - la - sol - mi.

Strofa (2.243) /6a/m.12-14, se înrudeşte cu precedenta prin formula de acompaniament de la violoncele, motiv pentru care le-am notat cu j şi $j^1$. Este mai concentrată decât precedenta şi este construită monolitic.

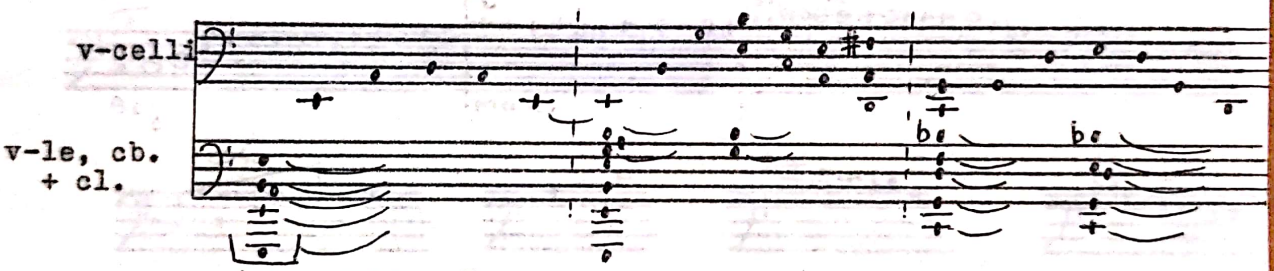
Traseul vocal:



Acustic 1

Segment dintr-un posibil mod mixolidic tot pe do

Acompaniamentul orchestral este încredinţat coardelor grave (v-le, v-celi, cb.), cărora li se adaugă în măs.14 cl.1 cu un singur sunet - si♭ - care-l susţine iniţial pe cel de la bariton. În reprezentare schematizată s-ar prezenta astfel:




(Aici dublează arpa şi fg. din fragmentul precedent)

Într-un fel s-ar putea face totuşi o departajare structurală pe măsuri:

măs.12 - orchestra (în maniera unei cadenţe intruse, primul timp marchează şi finalul vocal al strofei precedente)

măs.13 - reintră vocea

măs.14 - adaosul clarinetului.

Ultima strofă - k - (2.244) /6a/m.15-21, este construită pe dialog vocal: o nouă înfruntare între Bogumil şi Manole pe tema jertfei. Şi aici discursul muzical este eşalonat pe trei etape:

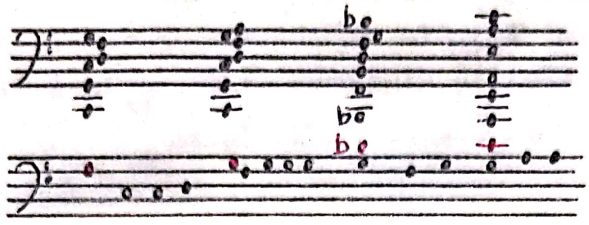
1. "Un singur lucru mai poate s-ajute";
2. "A fost odată săpat în piatră"...
3. "...să nu ucizi. Şi alt fulger de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile".

În afară de orchestraţie, atrage atenţia (ca mijloc suplimentar al acestei departajări) şi uşoara modificare a tempo-ului: ♩ = 72; 𝅗𝅥 = 60;

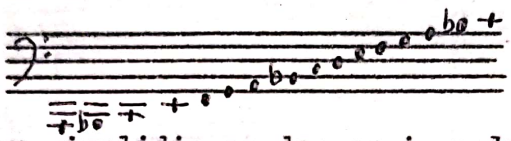
$\mathring{o}^{1}$ = 72.

1. A se vedea comentariul de la p.21 privind motivul $\alpha$ - corni şi voce...

Orchestra păstrează alcătuirea anterioară (v-le, v-celli şi cb. + cl. m.15-16) dar evoluează acordic, pe următoarele structuri:

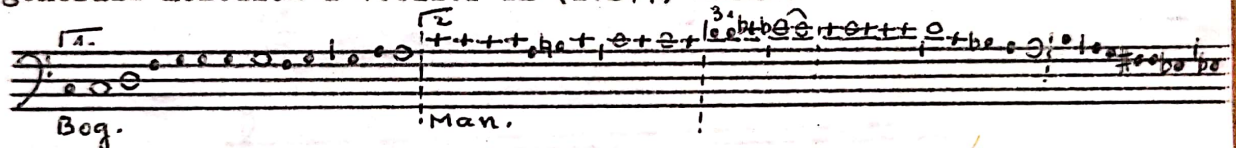
corni + voce 

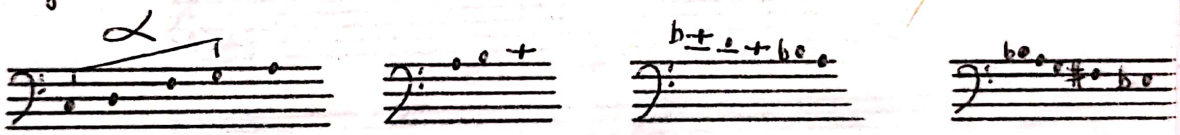
Se observă că toate sunetele cornului şi vocii sunt cuprinse în acompaniamentul celorlalte instrumente, deci sunt întărite sonor.

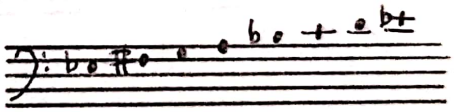
Totalul sonor:  sau

(Frigic pe <u>la</u> sau mixolidic pe <u>do</u>; nu-i exclus nici ionianul pe <u>fa</u> - toate însă având substrat pentatonic).

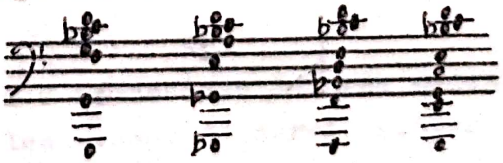
2. Segmentul al doilea se suprapune peste primul prin voce (m.16), schema generală melodică a vocilor în (2.244) fiind:





(Cromatic 3c)

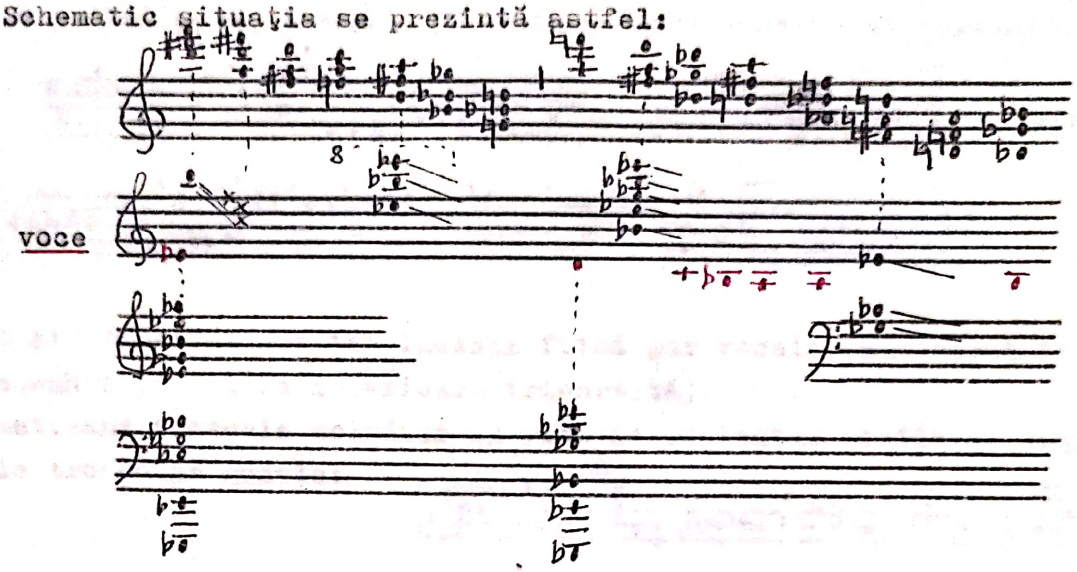
Revenind la acompaniamentul orchestral: în cel de al doilea segment el rămâne acordic - cu o anumită sacadare imprimată de coarde (care sunt utilizate aici în totalitate) şi de timp., care marchează un contratimp. Fg. şi cfg. susţin cu valori lungi unele sunete ale corzilor şi timp. Acordurile sunt următoarele:  Comparând cu linia vocală se poate constata că sunetul <u>do$^{1}$</u> este susţinut în acorduri în timp ce <u>Si♮</u> este contrazis - e drept, după o măsură, prin <u>si♭</u>.

3. Ultimul segment angajează succesiv toată orchestra, într-o culminaţie mai întîi, corespunzând sunetului <u>mi♭$^{1}$</u> din partida vocală, şi apoi într-o prăbuşire vertiginoasă - răspuns la urcuşul din finalul strofei

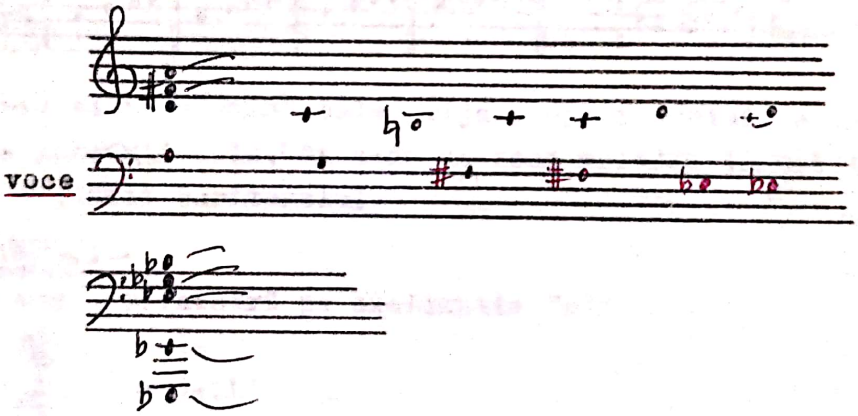
2.1 . Sunt trei planuri în măs.18-19, care tind să fuzioneze în măs.20-21:
- suflătorii de lemn (tremolo descendent)
- alămuri (sunete lungi)
- coarde (glissando-uri întrerupte şi deplasate dintr-un registru în altul)

fg. şi cfg. plasându-se cumva între alămuri (m.18) şi lemnele înalte (m.19). Schematic situaţia se prezintă astfel:

m.18-19




m.20-21




3. Găman reperele /6a/m.21 (Anacruză) - /8b/

În legătură cu celula ∝ şi alte trasee intonaţionale a se vedea p.21.

3.1 /6a/m.21 - /7a/

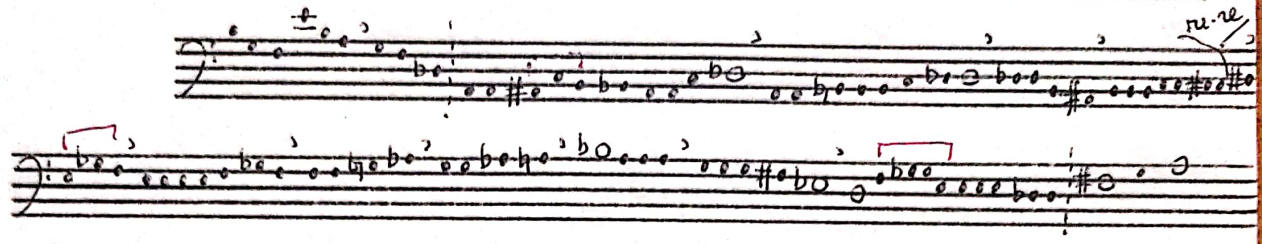
În ansamblu se prezintă ca o succesiune de trei momente diferite ("lanţ"), al doilea şi al treilea promovând corul, alături de vocea lui Găman.

3.11 /6a/m.21 - /7/

Cele 10 măsuri componente sunt construite unitar pe trei planuri:
- vocea = "Sprechgesang"
- textură orchestrală (v-celli şi cb. cvadruplu divizaţi) pe celula ∝ (mi-fa#-la-si // la#-si-la#-fa#)

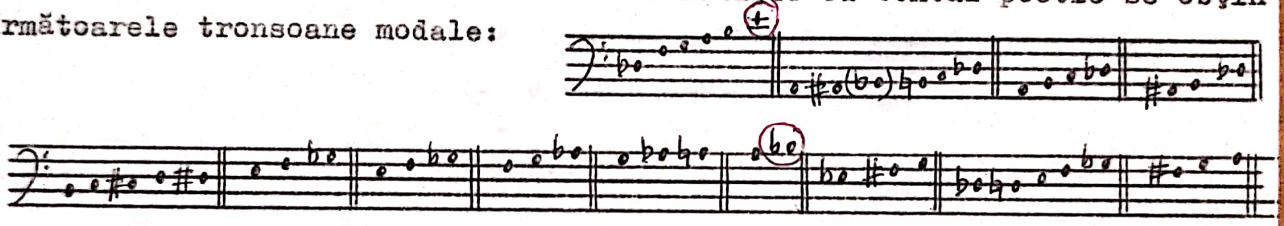
- gliss. la timpani mi - la♯ / la♯ - mi, ascendent şi descendent (rătăcit un si - mi).

Nefiind o înălţime absolută a vocii, important este mai ales ritmul şi accentul expresiv. În maniera ✕ este indicată totuşi o înălţime aproximativă a sunetelor, cu o grijă pentru detaliu (ca de pildă prezenţa unor alteraţii pe parcurs) care poate da de gândit în actul interpretării, motiv pentru care consemnez şi această schemă melodică virtuală:



(Începutul şi sfârşitul acestei incizii fiind pur vocale, am operat în această schemă o împărţire interioară tripartită).

Schematizând traseele melodice în relaţie cu textul poetic se obţin următoarele tronsoane modale:



Se evidenţiază şi pe această cale grija compozitorului, dincolo de voita relativizare intonaţională, de a da un sens melodic totuşi (cu gradaţii specifice) recitării baritonului.

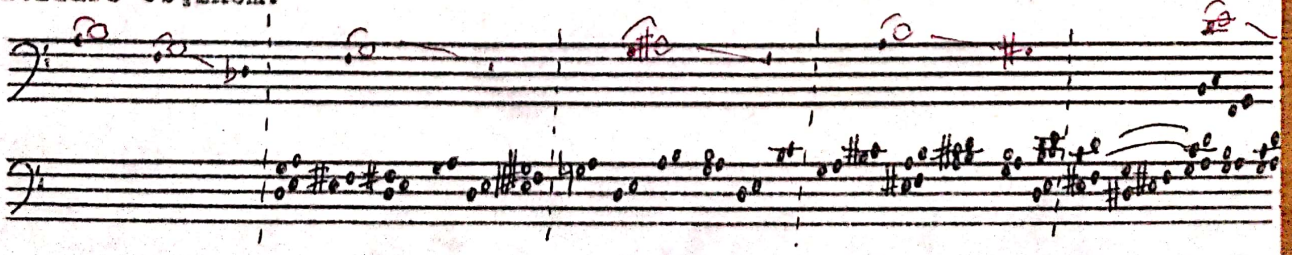
3.12 /7a/ m.1-6

voce + cor + orchestră pe exclamaţia "aù"

$T_2^1$ v-le

$B_2^1$ v-celli

Vocea anticipă cu o măsură intrarea corului şi orchestrei. Având în vedere şi măsura anterioară, de asemenea pur vocală, urmată de o coroană, se crează un fel de "falie" între cele două segmente formale. În 3.12 relativizarea intonaţională se extinde şi asupra corului şi orchestrei (sub forma parlando-ului şi glissando-urilor). Încercând totuşi o schematizare obţinem:



# ACTUL I

**1.** Preludiul orchestral /1/-/1d/ 295 *

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1.1 /1/-/1a/ | | | 122 | A |
| 1.11 /1/ | | 78 | | |
| 1.111 m.1-7 | 28 | | | |
| 1.112 m.8-14 | 30 | | | |
| 1.113 m.15-19 | 20 | | | |
| 1.12 /1a/ | | 44 | | |
| 1.121 m.1-2 | 8 | | | |
| 1.122 m.3-5 | 12 | | | |
| 1.123 m.6-11 | 24 | | | |
| 1.2 /1b/-/1d/ (m.1-8) | | | 155 | B |
| 1.21 /1b/ | | 72 | | |
| 1.211 m.1-4 | 24 | | | |
| 1.212 m.5-8 | 24 | | | |
| 1.213 m.9-14 | 24 | | | |
| 1.22 /1c/-/1d/ (m.1-8) | | 83 | | |
| 1.221 /1c/ m.1-5 | 18 | | | |
| 1.222 m.6-12 | 33 | | | |
| 1.223 /1d/ m.1-8 | 32 | | | |
| 1.3 /1d/ m.9-12 | | | 18 | A1 |

(Repriză eliptică)

(Observaţie: Raportul dintre cele două secţiuni reale se apropie de "proporţia de aur - 295/112,69-185,31 - ţinând cont de faptul că secţiunea B are şi răriri, care determină implicit o dilatare formală).

Repere bibliografice:

"Asemeni Meşterului Manole, care n-a 'aşezat temeliile pe şovăiala nisipului', nici compozitorul Sigismund Toduţă nu ridică un edificiu artistic deasupra unui fundament incert: piatra de temelie a operei oratoriu o constituie o tetracordie (sic!) care va susţine, atât în plan orizontal cât şi în cel vertical, liniile de forţă ale arhitecturii sonore. Rezonanţa arhaic-pentatonică a acestei celule (mi-fa diez-la-si) creşte treptat în preludiul orchestral care, prin ampla pedală pe mi, evocă introducerea la Mathäus-Passion de Bach, iar prin arcuirea tensiunii aminteşte de Tristan und Isolde de Wagner - două puncte cardinale, între care drama Meşterului Manole apare împletită cu teme majore ale culturii europene". (Hans Peter Türk: în Programul de sală al primei audiţii, p.6).

"Observăm, aşa cum e şi firesc, un sunet pivot /.../ un 'Ur-sunet', amintind sunetul fundamental (mi bemol) al cosmogoniei wagneriene începută cu Aurul Rinului. Acest sunet-grund este MI, o lungă pedală, cu care va începe şi va termina introducerea orchestrală"...

"introducerea orchestrală destul de succintă"...

"trebuie să observăm prezenţa unor motive 'in statu nascendi'. Ele îşi vor dobândi un statut de mult mai mare importanţă şi amploare mai târziu - ca nişte pietre de temelie ale construcţiei:

* Numărul de pătrimi (pătrimea finală folosită ca unitate de măsură).

(Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Todută. "Muzica" 6/1986, p.7)

Sigismund Todută nu nominalizează acest preambul orchestral. Cornel Ţăranu îi spune "introducere" iar H.P.Türk - "preludiu".

Aş opta pentru această din urmă denumire în analiză, date fiind funcţia pe care o îndeplineşte prin raportare la întregul lucrării şi caracterul relativ închis. Va fi în acest fel diferenţiat faţă de introducerea orchestrală a actului III.

În Dicţionar de termeni muzicali (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984) se spune la p.391:

> "Începând din a doua jumătate a sec.16, numele (de "preludiu" n.n.) a desemnat /.../ piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc. În acest sens preludiu este sinonim cu introducere (entrada, entrée, intrada) sau chiar cu uvertură".

Iată însă şi o opinie mai nuanţată:

> "Dans les opéra français des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ s., la ritournelle d'orchestre se nomme aussi prélude. Par la suite, et particulièrement à propos de Wagner, on fera une distinction entre prélude et ouverture: le premier étant généralement moins étendu, de forme plus libre et davantage lié à ce qui suit, se présente en fait comme une sorte de développement symphonique des thèmes les plus importants de l'oeuvre (ainsi les préludes de Lohengrin ou de Tristan s'opposent-ils à l'ouverture des Maîtres chanteurs)". (Science de la Musique, sous la direction de Marc Honegger. Bordas, Paris 1977, p.827).

Sunetul-pedală pe mi, chiar dacă poate evoca introducerea la Mathäus-Passion, este în contextul acestei lucrări mai degrabă tangent cu ideea de "ison". Iată şi în acest caz o serie de repere bibliografice: În Dicţionar de termeni muzicali (op.cit. pp.247-248) Gheorghe Firca detaliază astfel termenul:

- Ca element de notaţie i. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice:
  - "nici suie, nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu)
  - "...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate ci repetă neuma precedentă"(Gr. Panţiru)
- Deşi element atât de important în execuţia muzicii bizantine, i. nu se supune în acest caz aceleiaşi preciziuni noţionale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii. I. devine astfel un sunet continuu ("comparabil cu fondul de aur al icoanelor" : A.Souris în art.Mélodie în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris 1961, vol.III), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară.
  - Afirmaţia aceluiaşi N.Ploeşteanu:
    > "Cucuzel /.../ a stabilit i. melodiilor papadice"

    ar putea să sugereze o dependenţă a i. de anumite tipuri de melodii.

Scanned with OKEN Scanner

- practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie.

- Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal

(cu excepţia, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile occidentale similare)

i. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon sau de pedala polifonico-armonică.

- O pedală, în general,

"...conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de altă parte, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A.Souris).

- Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului "ţinut" este proprie şi execuţiei cu ison.

/Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume la sfârşitul unei piese instrumentale ca extindere a cadenţei, prin "dilatarea acordului de dinaintea acordului final, isonul, propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei.

/Pedala se află întotdeauna în bas, pe sunetele T sau D, isonul plasându-se şi el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe f i n a l i s şi mai rar pe cvinta modului.

/Spre deosebire de pedală ce relativizează funcţiile armonice, printr-o indiferenţă aproape totală faţă de momentul tonal, isonul are o convergenţă nu numai faţă de finală ci şi de celelalte puncte ale melodiei

(subînţelege permanent finala chiar şi atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta).

/Tendinţa pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.

O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziţiile polifonice: desfăşurarea armoniilor în funcţie de punctul stabil al i. (D.G.Kiriac), desfăşurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu-i.), pedala-i. (P.Constantinescu); asimilat cu unisonul, i. participă - ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînţeles) - la obţinerea unor texturi polifonice, în speţă eterofonice (St.Niculescu).

În cazul "preludiului" la "Meşterul Manole" se simte tocmai acţiunea "centripetă" a pedalei pe mi, "convergenţa" faţă de toate sunetele suprapuse. Totuşi sunt şi caracteristici de pedală. Este vorba, deci, despre o pedală-ison.

Pe parcursul desfăşurării acestei secţiuni orchestrale introductive pedala-ison se manifestă diferenţiat şi cu unele intermitenţe:

1.1 1.11 (1.111) m.1-3 (timpul 1) ... 5-8 (cb. P.3-4 ... P.4 sunet prelungit);

/1/ (1.112) m.9-14 (cb. P.4 sunet prelungit, P.3 pizz., pedală mobilă)

(1.113) m.15-19 (cb. P.4 id., P.3 schimbat ritmic, se adaugă din m.16 v-celli P.3-4 pizz. cu salturi de octavă; a se observa şi pedala ascunsă în partida figurală a Fg.2);

De remarcat că începând cu m.5 intervine pe toată durata acestei incizii Gr.cassa (col spazolino); ca nuanţă - creştere treptată, în valuri, de la ppp la f.

1.12 (1.121) fără pedală-ison, care se întrerupe o dată cu prima măsură şi cu diminuarea bruscă a intensităţii;

/1a/ (1.122) revine sub forma sunetului prelungit (la cb.P.4 m.3-5) şi a pătrimilor repetate (la cb.P.3 m.3-4);

(1.123) dispare, justificarea găsindu-se în pregnanta funcţie dominantică a momentului.

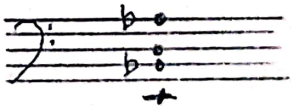
Se poate constata că modul în care este utilizată (sau nu!) pedala-ison pe sunetul mi se constituie într-unul dintre argumentele secţionării discursului (mai precis, ale schematizării propuse), la care se adaugă şi altele, de ordin tematic, asupra cărora voi reveni.

1.2 1.21 (1.211) dublă pedală la octavă (cb.P.3-4 şi P.1-2); se adaugă timpanii cu o formulă ritmică de o oarecare complexitate, extinsă pe toate cele patru măsuri (tremolo + lovituri izolate) - m.1-4;

/1b/

(1.212) m.5-8, aceleaşi instrumente, dar emisia prezintă intermitenţe la cb. iar timp. intervin doar cu lovituri puternice pe ultimul timp al fiecărei măsuri;

(1.213) m.9-10, cb. 3-4/1-2 + timp. tremolo;
m.11-14 id. dar se mai adaugă la fg.1-2-3 o triplă pedală pe sunetele si bemol-re-la bemol.

Acordul golobal al acestei pedale este  (6-4-6)
Simetria acestei alcătuiri este însă perturbată de prezenţa sunetului do diez în registrele înalt şi mediu.

1.22 Aici prezenţa pedalei-ison este mai subtilă.

(1.221) sunetul mi prezent în motivul melodic, care suferă îmbogăţiri succesive, dar se sprijină în final pe el;

/1c/

ca sunet nedeterminat se poate vorbi despre o pedală la tom-tom picc. tremolo (con le dita); începând cu timpul 2 din m.4 motivul melodic porneşte de la mi, pentru a-l părăsi, ca apoi să-l reîntâlnească ca sunet frull. la tr. şi tremolo la v-le, în registrul acut, dar nu ca sunet de bază ci ca sunet în acord:

(m.5)

Scanned with OKEN Scanner

(1.222) m.6-8, se menţine pedala aceasta ascunsă armonică (susţinută şi de tom-tom şi piatto sosp.picc) sunetul mi fiind cuprins şi în tânguirea melodică, fiind un fel de sunet-pivot; în această formă melodică se păstrează şi în m.9-12;

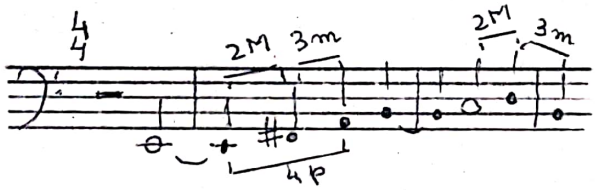
/1d/ (1.223) revine pedala lungă la cb. P.1-2 şi P.3-4 la octavă + tremolo de timp., m.1-4; în m.5-8 se retrage cb. P.1-2

1.3 m.9-10 (timpul 1) se menţine cb. P.3-4, susţinuţi fiind de v-celli P.4.

Reiese că pedala-ison este prezentă aproape tot timpul, în diferite ipostaze, jucând un rol important în articularea interioară a discursului, aşa cum relevă, de altfel, şi schema formală.

Din punct de vedere tematic, articularea bistrofică a "preludiului" se bazează pe opoziţia a două elemente distincte, care, diferenţiate expresiv, ar putea fi investite şi cu o anumită încărcătură simbolică.

Motivul iniţial (pe care-l voi nota convenţional $\alpha$), are următoarea configuraţie:




Depistăm în alcătuirea acestui motiv două structuri arhaice: o tetratonie (mi-fa diez-la-si), care a şi fost menţionată în comentariile lui H.P.Türk şi C.Ţăranu, şi o tricordie.

Iată în acest sens câteva repere bibliografice:

> "Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonaţii biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă sunt tonul (secunda mare), terţa mică şi cvarta perfectă (în asocierea ton - terţă mică, ton-cvartă perfectă)"(Constantin Răpă: Teoria superioară a muzicii vol.I - Sisteme tonale. Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca 1986, p.5).

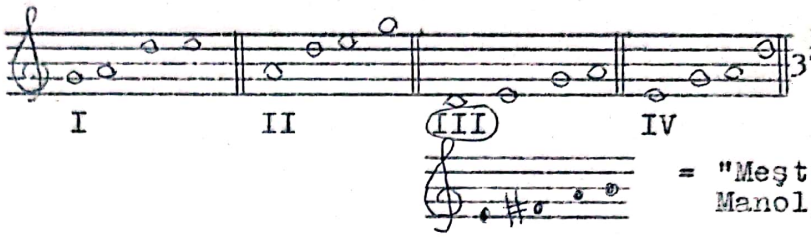
După cum se poate observa, aceste caracteristici intervalice se suprapun întru totul motivului dat. În lucrarea citată mai găsim şi următoarele afirmaţii:

> "...intonaţiile oligocordice şi pentatonice rămân prezente şi azi în melodica folclorică şi în muzica cultă de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, atestând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice, piloni pentru construiri melodice în toate stilurile ulterioare" (p.27).
>
> "Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice şi pentatonice au rămas peste mile-

Scanned with OKEN Scanner

nii ca nestemate ce pot alcătui fie lanţ de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru brodări ornamentale" (p.28)

În studiul "Despre o melodie rusă" (în Opere vol.I, Editura muzicală Bucureşti 1967), Constantin Brăiloiu menţionează patru scări tetratonice posibile, varianta a treia corespunzând (în transpoziţie) celei din "Meşterul Manole":

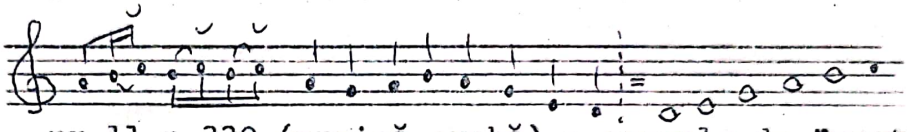



p. 371

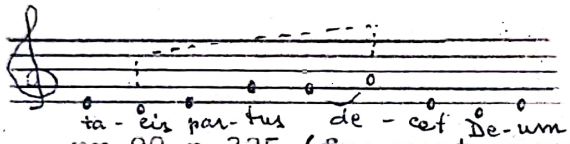


= "Meşterul Manole"

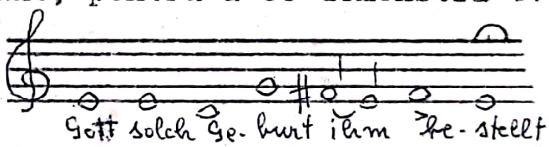
În respectivul studiu apar numeroase exemple muzicale, care includ această intonaţie:



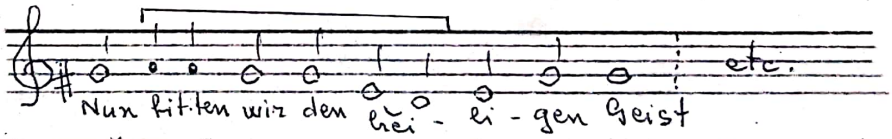
nr.11 p.330 (muzică arabă) = exemplu de "pentatonism" (modul IV) cu pien (𝄲);




nr.29 p.335 (fragment gregorian); va fi comparat cu un fragment de cânt protestant, pentru a se demonstra evoluţia spre heptatonic:



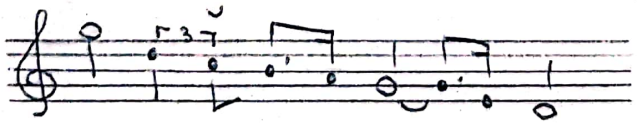

Iată şi un alt fragment de cântec protestant, înserat în studiu cu nr. 125 la p.361:




Interesant este şi următorul fragment dintr-un cântec truver (nr.42

tru a demonstra "marea întindere a unor

La acelaşi paragraf există şi următoarele intonaţii care ne-ar putea interesa:



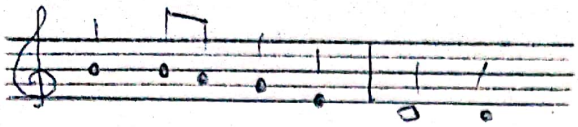
nr.45 p.341 (Elveţia)

nr.46 p.341 (Noile Hebride)

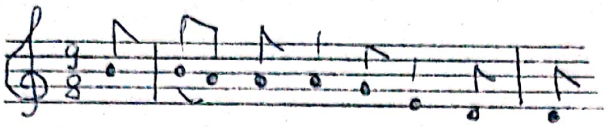
nr.47 p.342 (arabo-berberi)

Scanned with OKEN Scanner

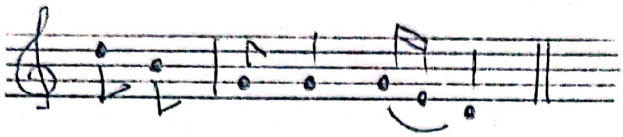
La capitolul "desene melodice" găsim următoarele exemple:



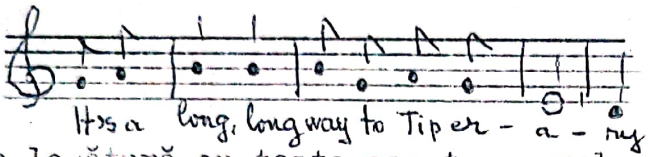
nr.50 p.342 (Anglia)



nr.51 p.343 (indienii din California)



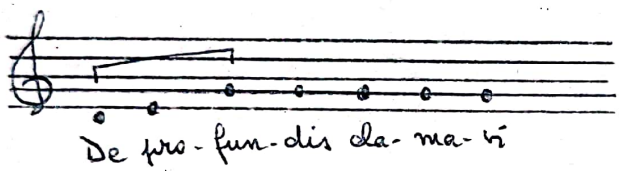
nr.52 p.343 (epitaful grec al lui Tralles)



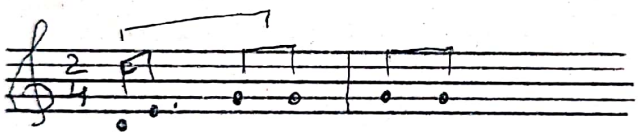

nr.53 p.343 (celebru cântec soldăţesc englez)

În legătură cu toate aceste exemple C.Brăiloiu remarcă: "Limitată la scara modului IV, pe care o parcurge de la un capăt la altul, coborârea pe 5 este, poate, cea mai obişnuită pretutindeni" (p.342).

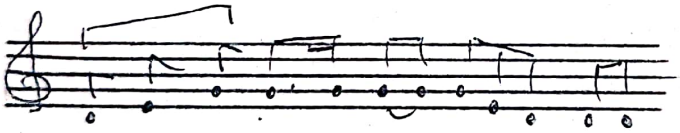
Intonaţia este prezentată şi în variantă restrânsă, tritonală:



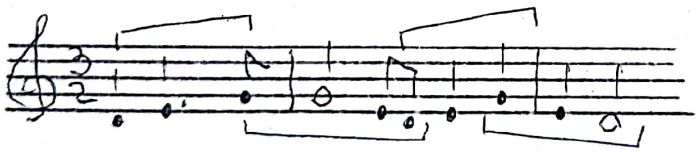

nr.72 p.347 ("incipit gregorian tricordal I" - "introduce al doilea, al treilea şi al optulea ton al psalmilor")



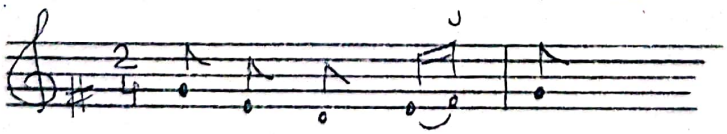
nr.73 p.348 (melodie havaiană)



nr.74 p.348 (fragment din Sumatra)

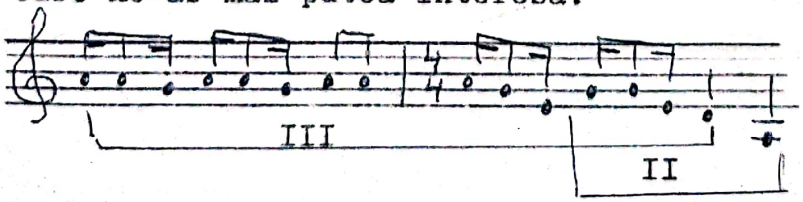


nr.75 p.348 (fragment englezesc)

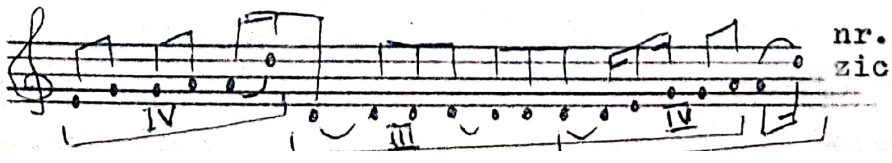


nr.76 p.348 (Ucraina)

Afirmând că "tetratonismele, în special tetracordale, se confundă, mai mult decât în pentatonic, cu gama completă a modurilor" (p.373) dă alte exemple care ne-ar mai putea interesa:

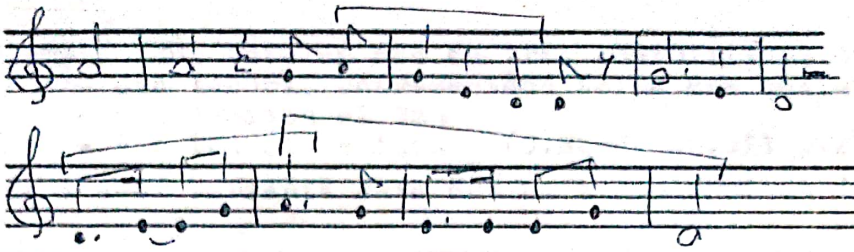



nr.186 p.373 (indieni)




nr.188 p.373 (muzică Nô japoneză)

Scanned with OKEN Scanner

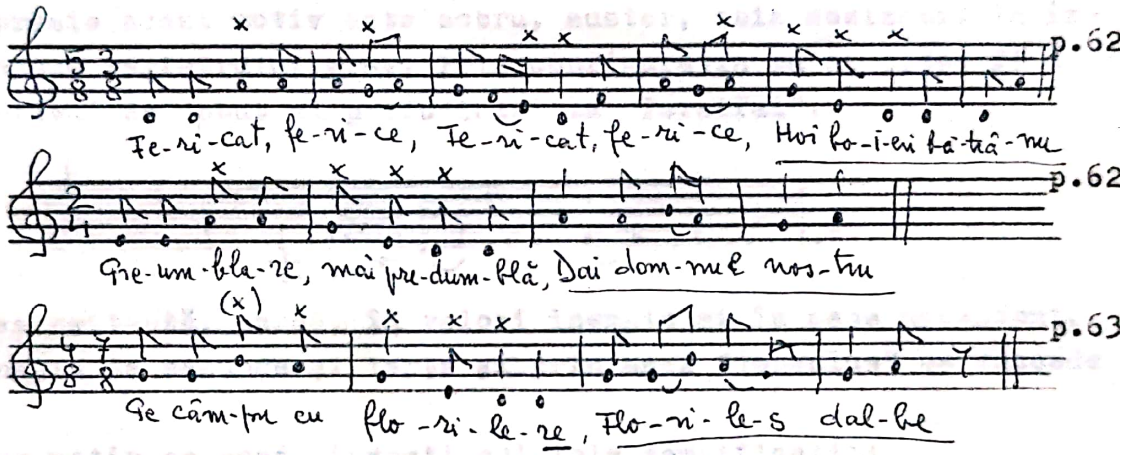


nr.188 p.373 (negrii)

nr.139 p.373 (indieni)

Toate acestea sunt exemple străine de muzica românească, raportabile la aceasta numai în virtutea ideii că anumite straturi elementare ale limbajului muzical se interferează pe toată suprafaţa pământului.

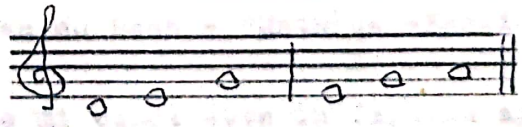
Exemple româneşti pot fi însă extrase din lucrarea mai sus citată a lui C.Râpă, unde, la cap. "Sisteme tonale traco-dace" găsim următoarele exemple (în care succesiunea tetratonală apare în forma sa descendentă):




Pornind însă de la "incipit-ul gregorian" menţionat la p.7, s-ar putea interpreta motivul ∝ şi ca un cumul de mai multe desene tricordale sau tritonale:

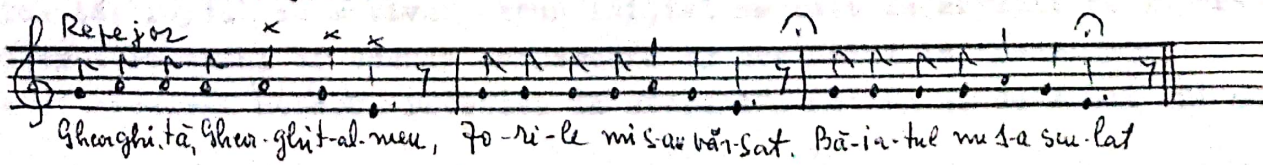
"Tritonul constituie o formaţiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice:

a) ton + terţă mică (cel mai frecvent)



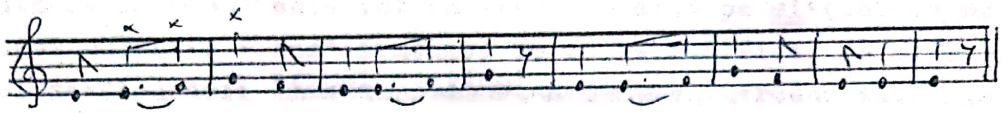
(C.Râpă: op.cit. p.302)

Cea de a doua variantă este ilustrată printr-un exemplu găsit la G.Breazul: Pagini din istoria muzicii româneşti vol.V p.139:



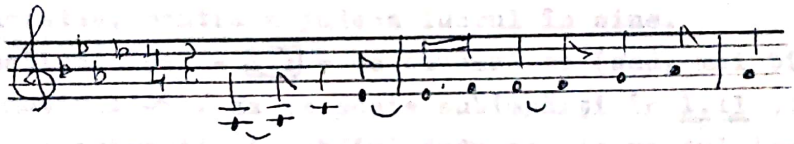
"Tricordul este un mod cu trei posibilităţi de scară:
- din tonuri, reprezentând forma cea mai utilizată
- din semiton şi ton
- din ton şi semiton (C.Râpă, op.cit.p.295)

Pentru cea de a doua variantă este dat un exemplu citat după Emilia Comişel:



Din toate exemplele adunate până acum reiese că, dincolo de substratul intervalic arhaic, motivul pus de S.Toduţă pe frontispiciul operei-oratoriu trebuie judecat în sine, configuraţiei melodice propriu-zise adăugându-se cea ritmică: 3-1-1-2-2-1-1 (Ne-am putea imagina şi un vers de 7 silabe: = ∪ ∪ — — ∪ ∪ = dactil + ionic major)

Ca expresie acest motiv este sobru, auster, abia sesizabil la început din cauza registrului grav. Prin configuraţia sa ar putea fi comparat cu motivul de debut al preludiului la "Parsifal":



prin păşirea ezitantă, parcă, în valori inegale şi în sens ascendent, prin combinaţia de secunde şi terţe şi prin acel "torculus" ce succede urcuşului.

Este un motiv ce poate investi multiple semnificaţii:
- a "dorului de-a zămisli frumuseţe",
- a mereu începutei înălţări a construcţiei,
- a sacrificiului

în funcţie de locul în care este plasat, având un rol important atât în arhitectura "preludiului" cât şi în cea a întregii opere-oratoriu. Este investit totodată cu o specială forţă de propulsie a discursului.

Revenind, în ceea ce priveşte "preludiul" în întregul său, la comparaţiile ce s-au făcut cu Wagner - "Aurul Rinului" (C.Ţăranu) sau "Tristan şi Isolda" (H.P.Türk) sau cu Bach - "Mathäus -Passion" (H.P. Türk):

În "Aurul Rinului" pedala pe mi bemol este în fapt un acord exploatat multiplu în rezonanţa sa.

Cât priveşte preludiul la "Tristan", este de menţionat pe lângă "arcuirea tensiunii" un detaliu de construcţie pe care-l găsim şi la S.Toduţă: faptul că motivul expus iniţial se reia la sfârşit ca un "remember". Personal aş adăuga comparaţia cu preludiul la "Lohengrin": aceeaşi arcuire, aceeaşi revenire la sfârşit a motivului de debut. Şi a-

ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşişderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

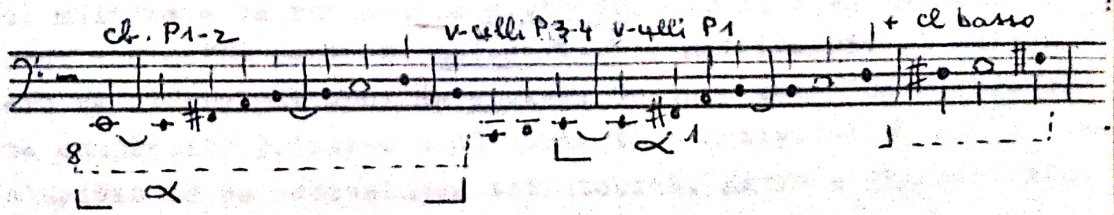
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumită strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

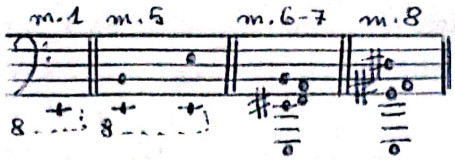
Prima secţiune deci - I.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul $\alpha$ . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul lor, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) /1/ m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul $\alpha$ , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav ($Mi_1$) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului $\alpha$ , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi o proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa#-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni crengu ţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



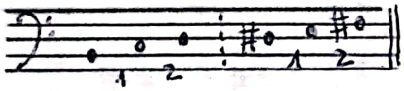
Armonic sunt de sesizat următoarele momente de evoluţie:



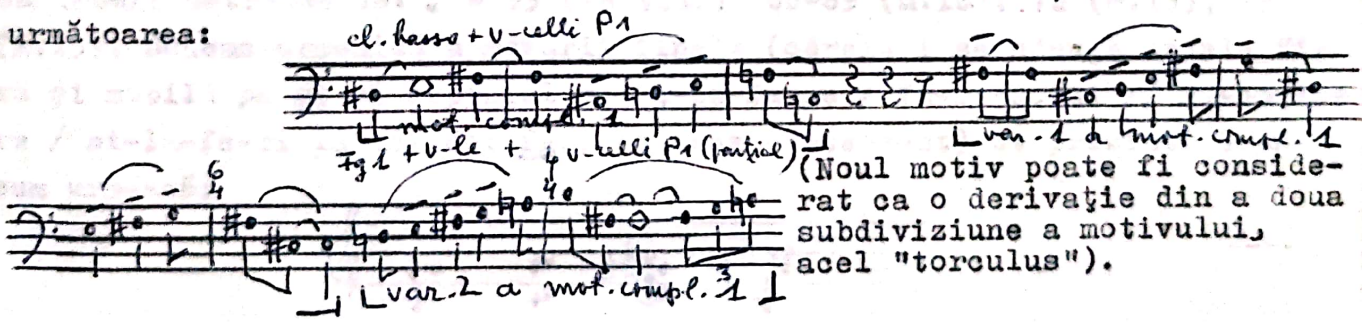

(1.112) /I/ m.9-14 (sau 8-14)

Ar fi de observat că m.8 are caracteristicile unui moment de legătură, motiv pentru care ar putea fi socotită ca făcând parte din al doilea segment, mai ales că intrarea cl.basso, ca dublaj al v-celli P.1 este marcată de compozitor prin semnul ⌐ , care semnifică, în codul său personal, sublinierea tematică. (Varianta ar fi: (1.111) m.1-7; (1.112) m.8-14). Pentru această a doua variantă de subîmpărţire ar pleda şi ieşirea armonică din chinga tetratoniei emblematice.

Interesantă este formula de continuitate melodică, printr-un procedeu ce aminteşte "scordatura", aplicată aici tricordului din motivul $\alpha$ :



Din continuum-ul melodic se desprinde astfel un nou motiv, complementar (mot.compl.1). În expunerea şi reluarea sa îmbogăţită se evidenţiază pe de o parte un aspect al îmbogăţirii melodice iar pe de altă parte unele particularităţi de orchestraţie, vizând transmiterea melodiei de la un instrument la altul şi dublajele. Oricum, pentru întreg fragmentul 1.11 este certă o anume continuitate melodică. Aici, în (1.112), melodia este următoarea:



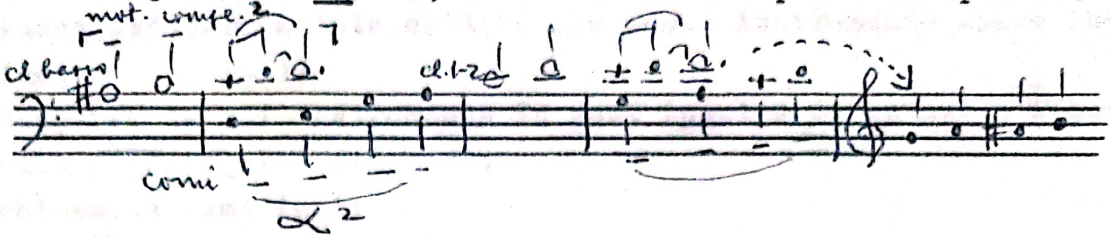

(Noul motiv poate fi considerat ca o derivaţie din a doua subdiviziune a motivului acel "torculus").

Noile ipostaze melodice ne comunică, în mod evident, o stare de ezitare, de incertitudine, de oscilaţie, un urcuş mereu frânt.

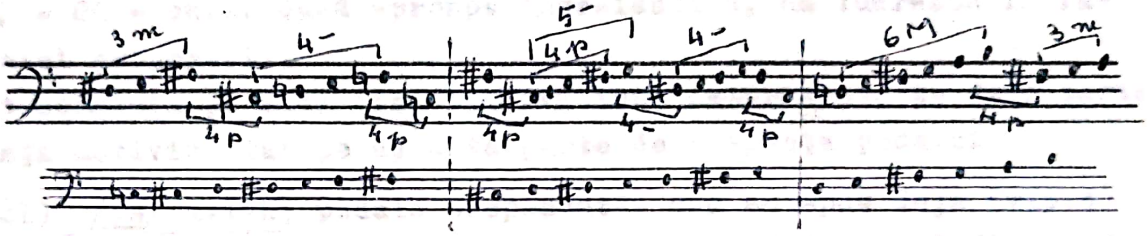
(1.113) /I/ m.15-19

Urcuşul melodic este retransmis cl.basso, căruia i se asociază vi.I sub forma unui nou motiv derivat (mot.deriv.2), mai incisiv şi mai concentrat, care va fi preluat apoi de cl.1-2. Osatura tematică a acestei incizii este completată printr-o nouă variantă a motivului $\alpha$ ($\alpha^2$), bazată în exclusivitate pe succesiunea tetratonică. Extrase din contextul

orchestral, care pe lângă pedalele menţionate anterior mai cuprinde voci complementare cu rol armonic sau eterofonic precum şi un joc figural în triole de optimi al fg.1-2, cele două motive pomenite apar astfel:




Sub această formă motivul α (purtând şi indicaţia poco marcato) dobândeşte o alură imperativă, în această ipostază identificându-se, cred, cu ideea jertfei necesare. Mot.compl.2 poate fi considerat ca o derivaţie a mot.compl.1, în care este prezentă şi o componentă tetracordală. Următoarea schemă melodică va fi, în acest sens, elocventă:



Reiese că în acest prim fragment formal există o continuitate certă melodică, cu sens predominant ascendent, marcând totodată trei faze de evoluţie motivică.

Fraza se suspendă pe un urcuş cromatic, într-o uşoară accelerare (<...>). De altfel tendinţa spre precipitare este marcată prin câteva schimbări metronomice: ♩. = 63 (iniţial); 66-69 (m.10); 72 (m.13); 79 (m.15). Schema armonică a măsurii finale (căreia i se adaugă pedala fixă şi mobilă pe mi şi arpegiul re-si-la-fa-re / fa-re-do-si // re-do-la-re / si-la-fa-mi la cei doi fg., în sens descendent) se prezintă după cum urmează:

În ansamblu această primă subdiviziune, desfăşurată în mare în registrul f.grav, grav şi abia mediu, este ca o pastă întunecată, ca o negură sonoră, din care se desprind, parcă anevoie, traseele melodice semnalate, în continuitatea pe care o relevă analiza de detaliu. Finalul în cresc. şi accel. uşor, în care se impune mersul ascendent din discant, decupat brusc prin intervenţia unei noi idei, anticipă alte "rupturi" similare ale discursului muzical, pe parcursul actului I - sugerând "prăbuşirea", "neîmplinirea".

Relaţia dintre 1.11 şi 1.12 se realizează, într-adevăr, prin contrast. Astfel, chiar dacă în maniera unei "cadenţe intruse" (unele in-

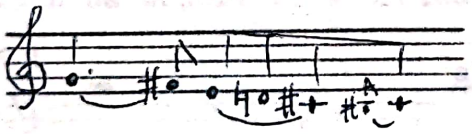
strumente antrenate în fraza precedentă îşi finalizează contribuţia pe primul timp din noua subdiviziune), decupajul discursului nu este mai puţin evident:

- brusca reducere a intensităţii (la unele instrumente apare indicaţia p subito);
- adăugarea de noi instrumente în acut (ob.1-2 de la m.1 a reperului /la/, fl.1-2 din m.2);
- schimbarea tematicii;
- suspendarea pedalei multiple.

În întregul său 1.12 este mai concentrat ca dimensiuni faţă de 1.11 (se evidenţiază un raport foarte apropiat de "tăietura de aur": la totalulde 122 pătrimi din 1.1 raportul exact ar fi 75,39/46,60 - în partitură 78/44; desigur nu se poate nega faptul că accelerarea tempo-ului - se ajunge la ♩. = 80 - chiar dacă aproape insesizabilă, nu lucrează în favoarea acestei proporţii).

Se pot constata şi aici trei subdiviziuni determinate pe de o parte de componenţa motivică iar pe de altă parte de prezenţa pedalei.

1.12 (1.121) /la/ m.1-2; pedala suspendată, cum am spus deja (v.p.4) Nu este vorba despre o temă pregnantă ci mai degrabă de o melodică difuză, "de diversiune" s-ar putea spune, o "pânză melodică", bazată pe un nou motiv complementar, al treilea, un fel de "motiv-familie". Mă refer la faptul că se suprapun sau se succed mai multe variante, cu mai mică sau mai mare forţă de penetrare:

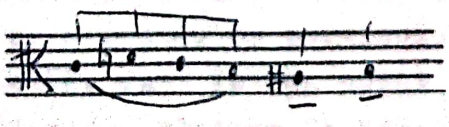


cl. 1-2, m.1

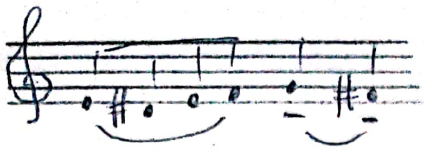
vi.II a prt.2, m.1

id., m.2

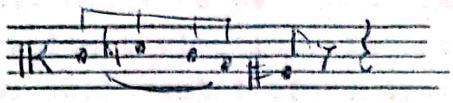
cl.basso, m.2



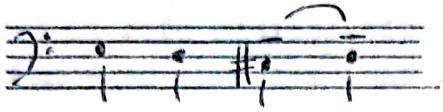
v-le part.2, m.1, reluat de v-celli part.2, m.2



vi.II part.1, m.1

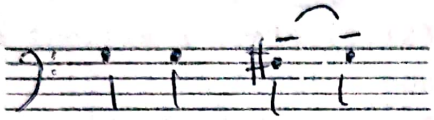


v-le part.1, m.1

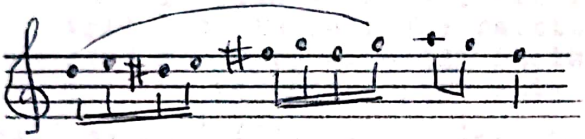


v-celli P.3, m.1

în m.2 se inversează distribuţia aceluiaşi motiv



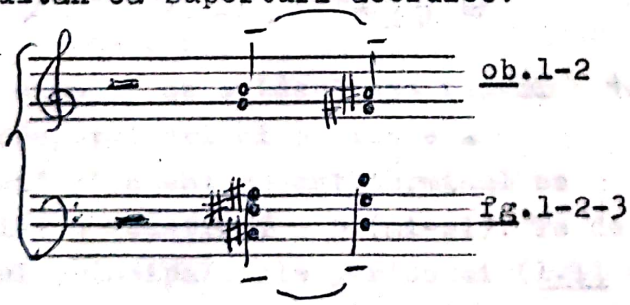
v-celli P.4, m.1



m.2 { ob.1-2
v-le part.2 (8-va ini

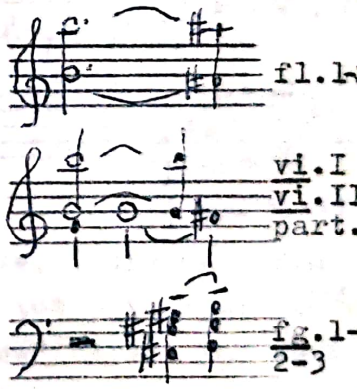
(Din cauza registrului şi a dublajelor este varianta motivică cea mai reliefată, mai ales că se adaugă şi cl.1-2 )

La aceste variante motivice (pe care le-aş socoti, în ansamblu, ca fiind de asemenea dezvoltări ale celulei "torculus" din motivul iniţial $\alpha$) se mai adaugă, asemeni unor componente reziduale, câteva celule "suspin", care dublând componentele motivice deja menţionate, se evidenţiază simultan ca suporturi acordice:

m.1 

ob.1-2

fg.1-2-3

m.2 

fl.1-

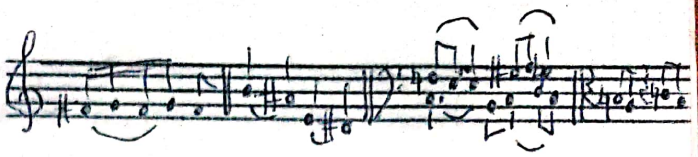
vi.I
vi.II
part.

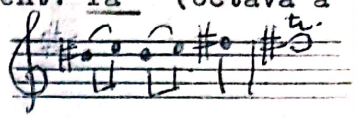
fg.1-2-3

(fg.1-2 se inversează)

(1.122) /la/ m.3-5

Revine pedala. Nici una dintre celulele motivice care apar aici nu reprezintă o noutate absolută, ele putând fi înţelese prin prisma celor precedente, ca particole ce-şi dobândesc temporar o anume autonomie. De fapt întreg acest segment are caracterul unei anacruze ce anticipă revenirea în forţă a lui $\alpha$.

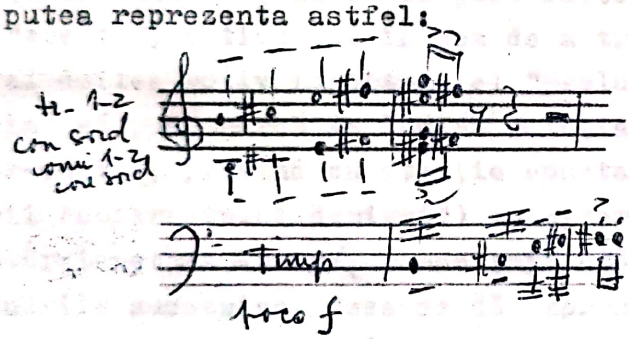
Exemple de asemenea particole: 

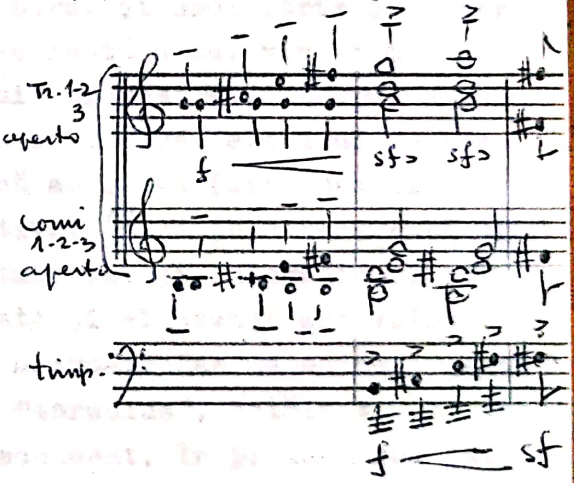
Pe baza unui motiv ce se impune la suprafaţa valului orchestral, prin dublajul realizat viorilor, la octava superioară, de către fl.1-2, (se atinge) fragul acut al ambitusului orchestral pentru acest moment: fa 3 (octava a 3-a), impus aici ca o dominantă a unui ton de si : 
(De remarcat că este acelaşi tip de tricord - semiton-ton - pe care l-am mai întâlnit).

O dată cu trilul pe fa# (care pare a "alunga" din nou pedala pe mi) începe incizia a treia (1.123) /1a/ m.6-11.

(Este de făcut o observaţie cu privire la reducţia de pian faţă de partitura orchestrală şi anume că apare o măsură în plus - în p.8, sist.4 prima măsură -, o zăbavă pe trilul dublu pe fa#; partitura orchestrală o omite, făcând să intre simultan incisiva variantă a motivului α care în reducţie apare abia în măsura următoare).

Trilul-pedală pe fa# (fl.1-2, ob.1-2, cl.1 şi apoi 1-2, vi.I-II, v-le; suflătorii menţin pedala, coardele marchează două impulsuri părăsind-o apoi) susţine două variante ale motivului α , care în reducţie s-ar putea reprezenta astfel:

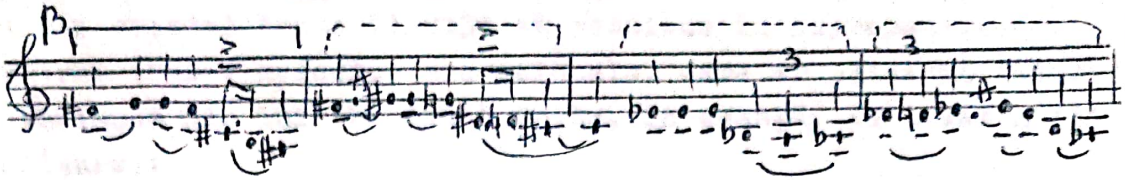


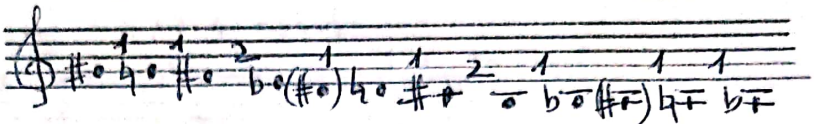

Din aceste exemple se evidenţiază faptul că între începutul primei perioade a "preludiului" şi acest moment terminal se poate stabili o relaţie T - D (mi-si). Pe de altă parte, între cele două subdiviziuni principale ale perioadei (1.11 şi 1.12), tot prin motivul α se stabileşte o relaţie similară "împrumutului de frază" baroc, iar dacă ar fi să facem o referire la acele figuri retorice tot baroce atât de bine cunoscute de compozitor, ar trebui să ne oprim la "epanalepsis" sau "symploke" (începutul similar cu sfârşitul).

Cea de a doua secţiune a "preludiului" orchestral - 1.2 - prezintă faţă de prima un contrast de ordin structural, determinat de pregnanţa tematică a motivului β , a cărui cvadruplă expunere, în formulări mereu reînnoite, (/1b/ m.1-4) imprimă discursului o anume sacadare, cu efect expresiv determinat: este un fragment de monodie acompaniată (acompaniament acordic - coarde + lemne, fără fl. - tema fiind intonată de cornii

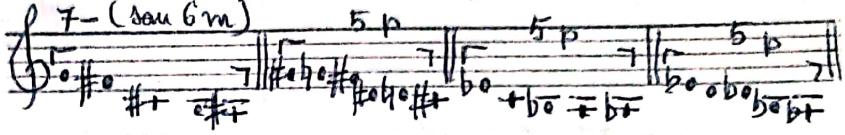
reuniţi) în care parcă ni se povesteşte ceva, cu intonaţii situate între cântec, doină, baladă sau, de ce nu, bocet. Iată această melodie:



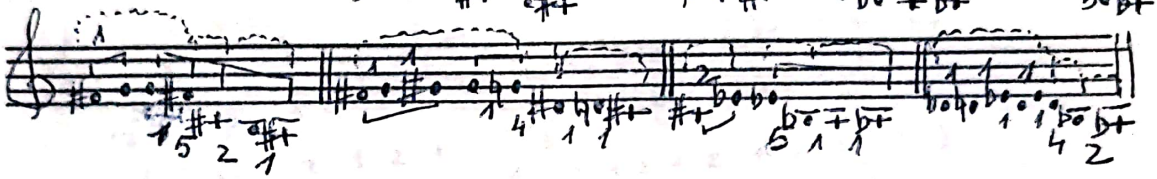
Totalul sonor:



care pe tronsoane apare:



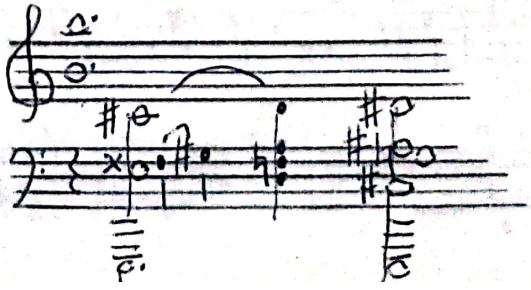
sau



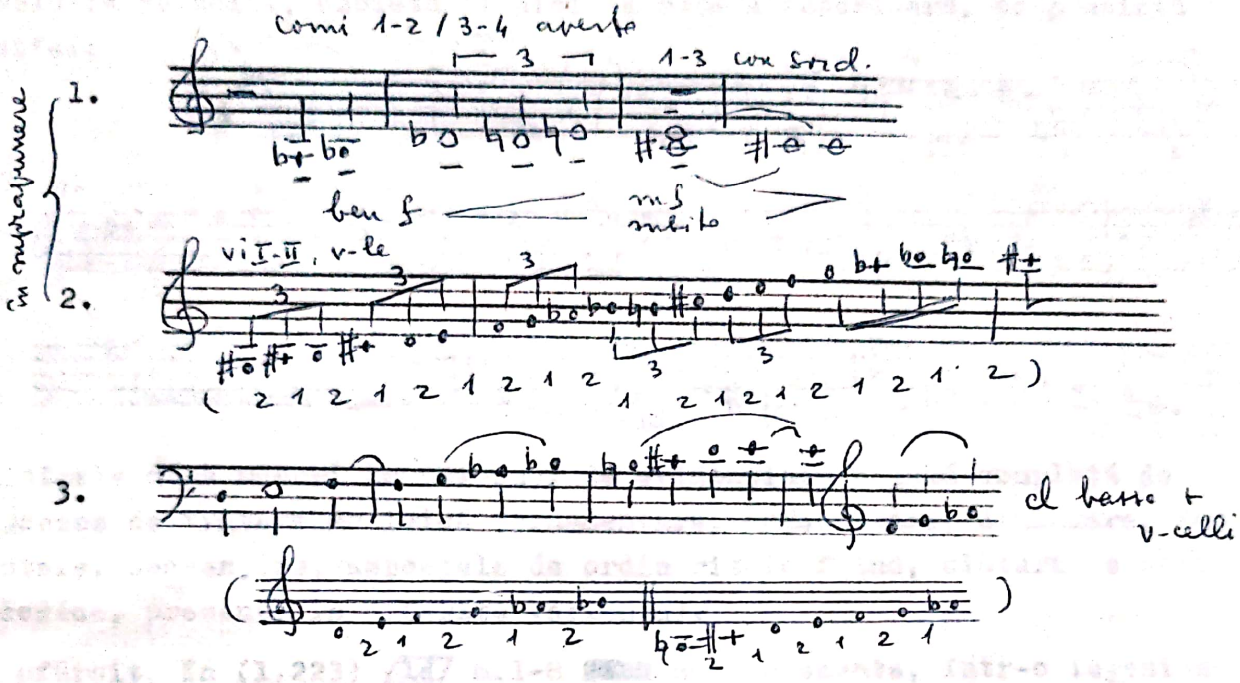
Este interesant felul în care Sigismund Toduţă foloseşte cornii ca punte de legătură între 1.1 şi 1.2, atât timbrală cât şi tematică: astfel, după ce au intonat (mai întîi poco forte con sord. şi apoi forte şi chiar sf "aperto") motivul $\alpha$ în cea de a treia variantă a sa, vin acum cu cel de al doilea motiv important al "preludiului" orchestral, timbrul comun venind să pună parcă în lumină relaţia ascunsă dintre cele două motive. Într-adevăr, privind cu atenţie constatăm că am putea (circumscriindu-ne ideii "contrastului derivat") considera motivul $\beta$ ca pe o recurenţă uşor distorsionată a lui $\alpha$, nuanţată atât ritmic cât şi intonaţional prin reluările succesive. Ceea ce dă expresivitate şi elocvenţă motivului $\beta$ este saltul descendent încadrat între două micro-trasee melodice cromatice sau semicromatice: unul - o variantă de "torculus", celălalt - un tricord (devenit în ultima reluare bicord) descendent, în prelungirea saltului. Fiecare dintre cele trei componente celulare va suferi modificări pe linia esenţei sale structurale. Ne aflăm, cred, în faţa unei configuraţii melodice familiare compozitorului, care-i definesc stilul pe linia unei expresivităţi melodice specifice.

O dată cu începutul celei de a doua secţiuni, revine pedala pe $Mi_1$, care se menţine până la sfârşitul subsecţiunii 1.21 (/1b/).

După incizia analizată mai sus (1.211), următoarele patru măsuri (1.212) impun un nou motiv, mai puţin individualizat melodic dar cu un caracter mai imperativ:



reluat ca şi precedentul de încă trei ori în reformulări îmbogăţite (de remarcat pedala-semnal pe si la fl.1-2 şi tr.1-2-3), pentru ca ultimele şase măsuri ale acestei fraze (1.213) să asocieze în suprapunere sau juxtapunere trei trasee melodice ascensionale, care ar putea fi interpretate ca variante ale lui ∝ (dacă legăm, în esenţă, de acest motiv ideea de înălţare):



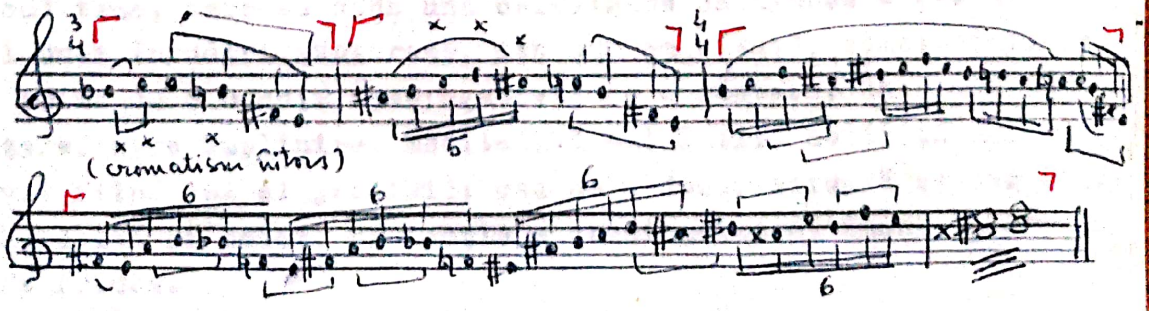

Este vorba, în mod evident, de o aceeaşi scară (sus cu omisiunea unui sunet, terţa rezultată întorcându-ne însă la forma originară a motivului ∝ ), în triplă ipostaziere ritmică. Suprapunerea primelor două ipostaze melodice ne oferă un interesant exemplu de eterofonie.

Cea de a doua frază - 1.22 (/1b/+/1c/) - se bazează în întregime pe prelucrarea motivului β , într-o tensionare crescândă, care aduce şi culminaţia preambulului orchestral.

În /1c/ pedala pe $Mi_1$ este suspendată, pentru a reveni la /1d/ până la sfârşitul "preludiului" (rămâne însă şi aici acea pedală latentă despre care am pomenit la p.4).

(1.221) /1c/ m.1-5

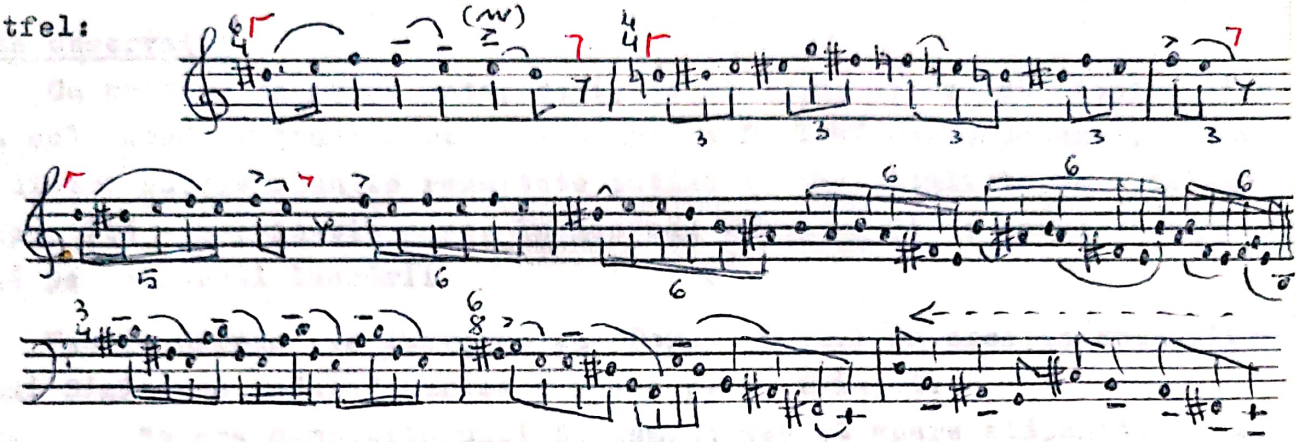
Este aproape monodic, cu dublarea la octavă sau chiar dublă octavă şi cu componenţa orchestrală mobilă. Traseul melodic este următorul:



(Sunetul cel mai înalt este $fa^3$ - octava a 3-a - la fl.; tremolo-ul se prelungeşte în m.6-8, tot [redacted] redublat la octava superioară, la coarde, marcând legătura cu incizia următoare; în m.5 este susţinut şi de tr. în frull.).

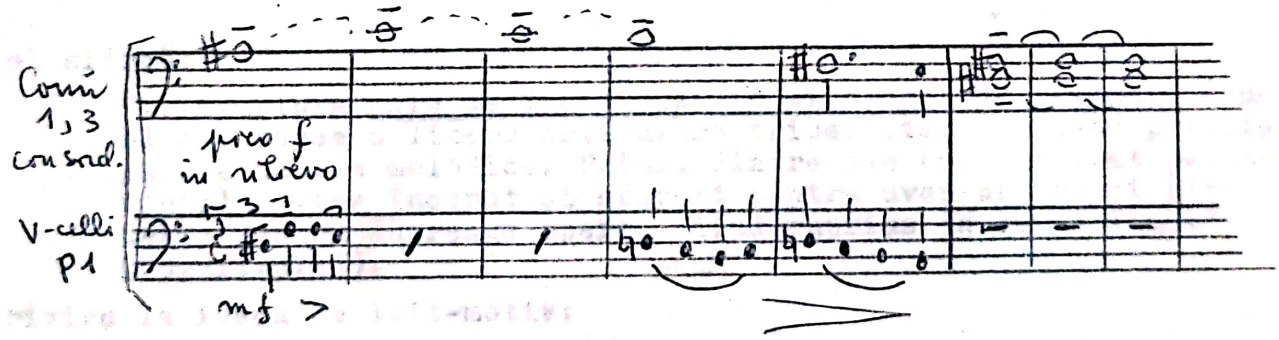
(1.222) /1c/ m.6-12

Evoluţia melodică, dublată şi aici la octava superioară, se prezintă astfel:



(ultimele două măsuri la unison). Se evidenţiază o gamă completă de procedee de tratare motivică (ornamentare, concentrare, diminuare, segmentare, secvenţare, aspectele de ordin ritmic fiind, alături de cele melodice, prezente în diferite variante).

În sfârşit, în (1.223) /1d/ m.1-8 [redacted] sunt prezente, într-o ingenioasă suprapunere, alte două variante cu sens concluziv:




În m.9-12 = 1.3 revine motivul $\alpha$ (în varianta ritmică din /1/ m.6-7), revenire care s-ar putea suprapune replicii lui Manole: "Sunt veşnic la început de drum".

Preludiul ne apare astfel ca o formă închisă, bazată pe arcul evolutiv a două teme, care se opun una celeilalte ca expresie (pe temeiul, totuşi, al unei înrudiri subterane, aşa cum am văzut), completându-se totodată: prima cu o nuanţă interogativă, ca o căutare, ca o năzuinţă spre înălţare, spre împlinire, meditativă mai întîi, hotărâtă mai apoi (imperativul fiind cel al jertfei); cea de a doua, situată ca ethos între baladă, doină şi bocet, proiecţie a zbuciumului şi îndoielilor creatorului de frumos.

Pedala pe mi grav susţine această cupolă introductivă, pe care am putea-o considera ca pe un modul formal, un fel de prefigurare a întregii construcţii a operei-oratoriu. Fără a putea fi definite ca leit-motive (aspect asupra căruia voi mai reveni) $\alpha$ şi $\beta$ investesc pe parcurs semnificaţii simbolice, aducându-şi totodată aportul la unitatea arhitectonică a vastului edificiu sonor.

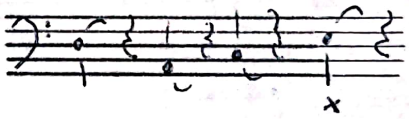
Alte observaţii

Cu privire la formă este, deci, de remarcat faptul că fiecare dintre cele două secţiuni mari se subîmparte în două subcomponente, fiecare dintre subdiviziunile rezultate putând să fie detaliate pe o schemă tripartită - combinaţie care, în mic sau mare, va fi de asemenea întâlnită pe parcursul lucrării.

Vasile Herman (în lucrarea sa "Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă" partea a III-a p.14) remarcă:

> "opera compozitorului Sigismund Toduţă apare stăpânită de nota mi cu care începe şi sfârşeşte atât uvertura, cât şi întreaga lucrare...
> Sunetul mi, "început şi sfârşit', poate fi, eventual, considerat ca o silabă-anagramă pentru Mira, personajul-cheie al operei (sau poate 'Mira gestorum'?)

Tot în legătură cu sunetul mi face trimitere şi la ostinato-ul din momentul jurământului - actul II:




Tot el afirmă:

> "...uvertura care se încadrează în tipologia de preludiu (subl.n.) aduce o liberă articulare tripartită, enunţând principalele nuclee melodice. Primul dintre ele (cu substrat pentatonic) devine început şi sfârşit pentru uvertură ca şi (latent) pentru întreaga operă, fiind cuprins în corul final" (op.cit.p.14).

Cu privire la ideea de leit-motiv:

H.P.Türk (Programul de sală p.7):

> "compozitorul nu recurge la tehnica leitmotivelor, inventată de Wagner pentru caracterizarea personajelor sau situaţiilor deosebite, ci leagă fiecare moment al dramei de o unică piatră de temelie" (subl.n.).

V.Herman (op.cit.p.14):

> "Variaţia continuă liberă o scuteşte, însă, de convenţionalismul acuplării Leitmotivelor ilustratoare de personaje şi situaţii. În acest fel compozitorul evită cu bună ştiinţă tehnica wagneriană/.../ înlocuind-o deliberat cu un procedeu întru totul caracteristic timpurilor noastre: travaliul celular continuu" (subl.n.).

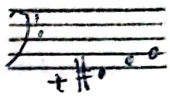
Scanned with OKEN Scanner

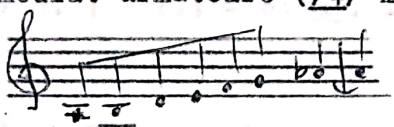
Pornind de la întrebarea: este motivul ∝ , totuşi, un "leitmotiv", i-am urmărit prezenţa în continuarea lucrării (în "preludiu" el investind, după cum s-a văzut, un cert rol constructiv, valenţele simbolice putând fi cel mult deduse, pe cale, să spunem, empatică).

Pag.12 sus (partitura de orchestră) - (2.132) /37 m.15-18

Replicile:(Ce să-ncep?)

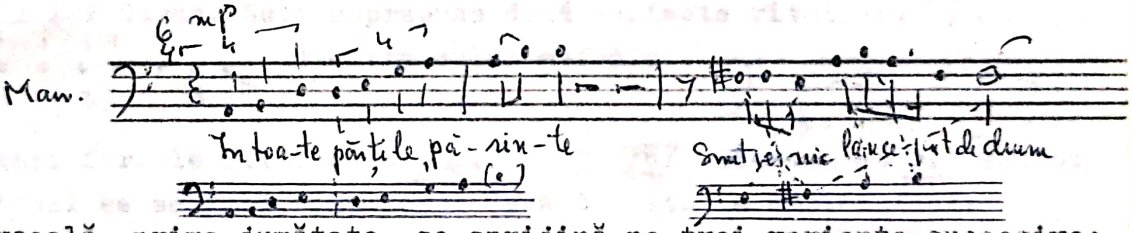
B. Ţi-am spus.
M. Nu, eu nu.
B. Va trebui.

Un urcuş vertiginos al coardelor, din grav până în acut, în optimi şi apoi şaisprezecimi (dublate la început şi sfârşit de fg. şi, respectiv, fl.) pizz. şi apoi arco pe sunetele: 
Relaţia expresivă este evidentă (de notat şi rolul arhitectonic, prin sunetul mi, dar şi prin însăşi configuraţia intonaţională.

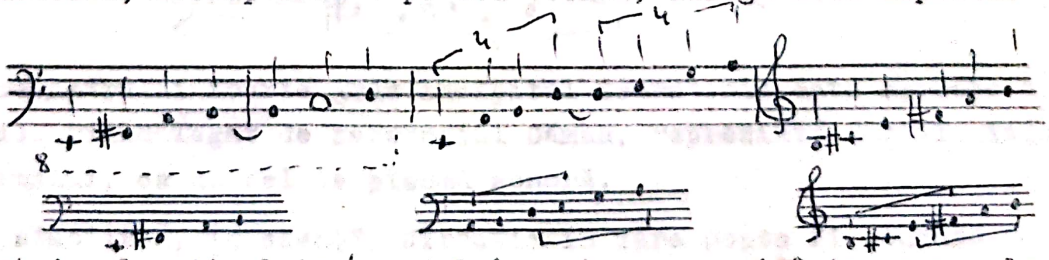
În măsura imediat următoare (/47 m.1) este de notat o apariţie fugitivă la cl.1  cu rol de legătură, cred.

Pag.20 jos - (2.232) /67 m.10-13

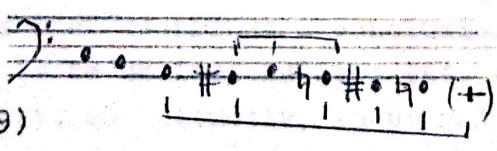
Răspunsul lui Manole la întrebarea lui Bogumil: "Încotro ameninţi, Manole?"




Partea vocală, prima jumătate, se sprijină pe trei variante succesive; cea instrumentală, încorporând-o pe cea vocală, adaugă alte aspecte:



Este evident jocul motivului ∝ cu el însuşi precum şi întoarcerea la componenta iniţială în expunere directă dar şi în formă, ca să spun aşa, "anagramată". Este de remarcat şi aici prezenţa sunetului mi. Ar mai fi de observat în acest loc felul în care cb. dublat de fg. ajunge la acest mi:

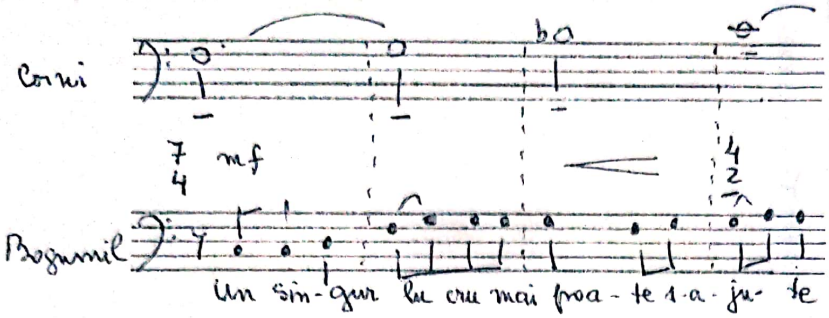


(în /67 m.5-9)

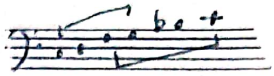
= o combinaţie de cromatism întors cu tetracordul cromatizat ("passus duriusculus")

Pag.23 jos - (2.243) /6a/ m.15-16

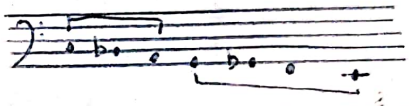
Suprapus la corni pe replica lui Bogumil, care-l include ea însăşi, în altă variantă:



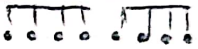

(Între cele două tetratonii există o relaţie de continuitate:



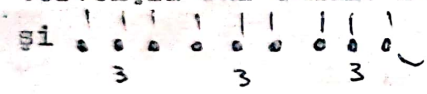
Evident, motivul este legat aici de o intenţie expresivă: imperativul jertfei. (Aş remarca şi aici sunetul mi la cb. şi v-celli, chiar de la începutul inciziei (2.243), ultimul sunet grav al inciziei (2.244) - pag.24 m.1 = /6a/ m.17 - fiind tot mi, la care se ajunge pe traseul:



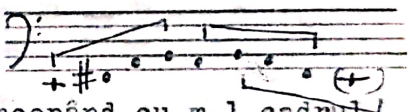
Pag.25 3.11 /7/ începând cu m.1
Prezent în acompaniamentul de tip "textură" al coardelor grave la intervenţia lui Găman. Sunt suprapuse două variante ritmice:



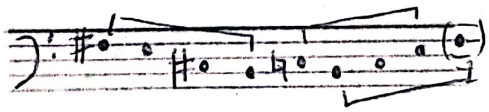
şi




ale traseului melodic:



Pe aceleaşi formule ritmice la pag.28 3.21 /8/ începând cu m.1 cadrul intonaţional se schimbă, implicând însă tetratonia emblematică:



Din cauza registrului foarte grav incipitul tetratonic este aproape ininteligibil. Fiind legat de personajul Găman, reprezintă forţele telurice, informalul, ca un fel de plasmă sonoră.

Odată stabilită, în esenţă, direcţia în care poate fi condusă cercetarea în privinţa motivului ∝, cred că mult mai utilă în acest punct al analizei se arată a fi reîntoarcerea la început, pentru clarificarea pas cu pas a tuturor aspectelor formale, destinul său urmând a fi înţeles mult mai bine în contextul dramaturgic global. Din cele observate deja se poate însă desprinde o concluzie: indiferent de momentul în care este adus şi de maniera în care este adus, cred că într-adevăr nu poate fi socotit un leitmotiv, în primul rând din cauza austerităţii [redacted] sale. Apare mai degrabă ca un suport intonaţional cu un relief specific, având şi o importantă funcţie arhitectonică.

## I Manole / Bogumil

**2.** Manole - Bogumil (1) /2/ - /6a/ 546(+1)

2.1 /2/ - /3/

2,11 /2/ Man.
2.111 m.1 — a 5
2.112 m.2-10 — b 45
2.113 m.11 — a 5

2.12 /3/ m.1-12
2.121 m.1-7 Bog.,Man. — c 45
2.122 m.8-12 Bog. — d 22

2.13 /3/ m.13-18
2.131 m.13-14 — c' 8
2.132 m.15-18 — e 17

2.2 /4/ - /5a/

2.21 /4/ Man.
2.211 m.1-4 — a 15
2.212 m.5-7 — a' 15
2.213 m.8-9 — a" 12
2.214 m.10-13 — b 18
2.215 m.14-17 — c 16

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog.
2.221 /5/ — d 48
2.222 /5a/ — e 37

2.23 /5a/ m.8 - /6/
2.231 /5a/ m.8 Man. — f 8
2.232 /6/ m.1-9 Bog. — g 40
2.233 m.10-17 Man. — h 60

2.24 /6a/
2.241 m.1-6 Bog. — i 30
2.242 m.7-11 — j 33
2.243 m.12-14 — j' 20
2.244 m.15-21 Bog.,Man. — k 47(+1)

**3.** Găman /6a/ m.21 (Anacruză) - /8b/

3.1 /6a/ m.21 - /7a/
3.11 /6a/ m.21 - /7/ orchestră — a 44
3.12 /7a/ m.1-6 cor şi — b 19
3.13 m.7-15 orchestră — c 27

3.2 /8/ - /8a/
3.21 /8/ m.1-15 orchestră — a' 60
3.22 m.16-17 - /8a/ m.1-7 cor şi orch. — d 46
3.23 /8a/ m.8-23 orchestră — e 67
3.3 /8b/ orchestră — (d')

**4.** Manole - Bogumil (2) /9/ - /9a/

4.1 /9/ m.1-9 Man.,Bog.
4.11 m.1-4 Man. — a 20
4.12 m.5-9 Bog. — b 27

A 147
A 55
B 67
B1 25
A1 399(+1)
A 76
B 85
C 108
D 130(+1)
B 335
A 90
A1 173
B 72
A2 283
A 47

Scanned with OKEN Scanner

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 4.2 /9/ m.10-21 - /9a/ m.1-7 Bog. | | | B | 100 |
| 4.21 /9/ m.10-15 | c | 28 | | |
| 4.22 m.16-21 -/9a/ m.1-7 | d | 72 | | |
| 4.3 /9a/ m.8-13 - /9b/ Man. | | | C | 104 |
| 4.31 /9a/ m.8-13 | e | 36 | | |
| 4.311 m.8-11 | | | | |
| 4.312 m.11-13 | | | | |
| 4.32 /9b/ | f | 68 | | |
| 4.321 m.1-4 | | | | |
| 4.322 m.4-6 | | | | |
| 4.323 m.7-13 | | | | |
| 4.3231 m.7-10 | | | | |
| 4.3232 m.10-13 numai orch. | | | | |
| 4.4 /9c/ Bog.,Man. (Încheiere. Moment de tranziţie) | | | D | 32 |

ooooo000ooooo

2. Manole - Bogumil (1) reperele /2/ - /6a/

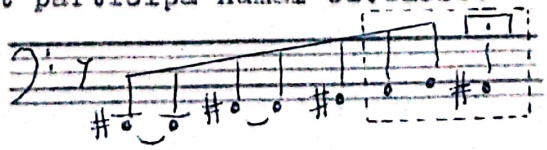
Este o secţiune amplă, posibil a fi subdivizată la rândul său în două etape dramaturgice (semnalate deja în comentarea textului), inegale ca dimensiune, a doua fiind mult mai amplă.

2.1 /2/ - /3/

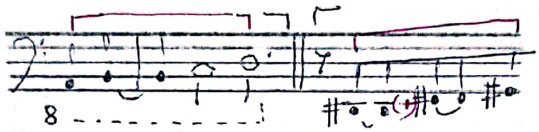
2.11 /2/ Manole

> "În prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziţie, intens utilizată şi mai târziu:
> - expunerea monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de faţă e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
> - transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison şi preluarea ei liberă de către voce (Manole: 'Ajută-mă, cuvioase, altfel!');
> - intrarea în heterofonie a vocii şi instrumentelor şi revenirea la nucleul iniţial"(C.Ţăranu, art.cit.p.7).

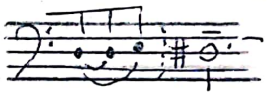
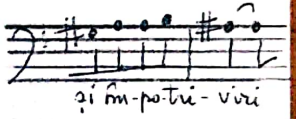
Împărţirea tripartită a acestui moment vizează doar existenţa unui motiv iniţial reluat identic la sfârşit, fenomenul înscriindu-se în sfera aceleiaşi figuri de retorică muzicală, menţionată şi în cazul preludiului orchestral (v.pag.15): epanalepsis sau symploke ("reluarea unei figuri de i n c i p i t la încheierea temei x.....x". S.Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.2, p.90). Reluarea finală se face tot la v-celli, dar cu o octavă mai sus. În afară de v-celli, în acest fragment participă numai cl.basso.

Motivul menţionat:  este decupat în context şi prin coroană. Ca particularitate intonaţională este de menţionat "cromatismul întors". Existenţa terţei mici şi a secundei mari, ca şi profilul de "torculus" al formulei cromatice întoarse îl apropie de motivul ✂. Este interesant de comparat acest incipit cu cel al Concertului

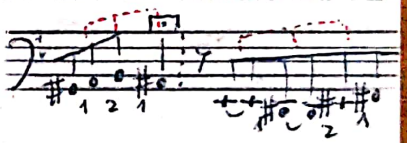
nr.2 pentru coarde: expus tot la violon-cel şi în care, pe lângă formula cromatică întoarsă, apare succesiunea tetratonică prezentă în motivul ∝ al operei-oratoriu. Să îndrăznim să presupunem că este vorba despre un fel de "iscălitură muzicală" a compozitorului? Şi prin prisma acestei constatări putem considera primul motiv din 2.11 ca pe o variantă a lui , ornamentată, cu atât mai mult cu cât în măsura următoare este adus şi sunetul mi. Ar mai fi de remarcat încă un fapt: sfârşitul Preludiului se leagă de începutul noii secţiuni printr-un interval de secundă mică:



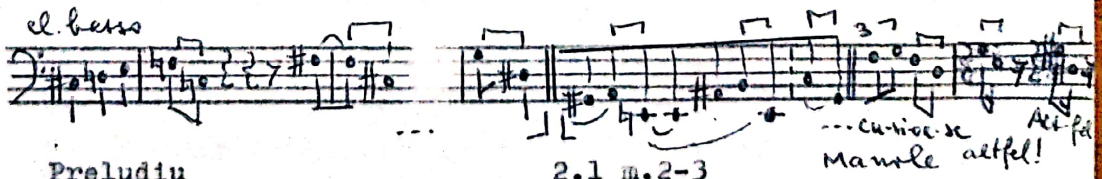

care uneşte şi separă totodată, pe principiul tot al "scordaturii" (chiar în limitele unui tetracord), întâlnit şi la început (v.pag.11; Max Eisikovits, Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Editura muzicală, Bucureşti 1976, p.40).

Înainte de intervenţia vocală, reapare formula cromatică întoarsă la cvartă ascendentă:  intervenţia vocală a lui Manole finalizând: 


Alte observaţii:

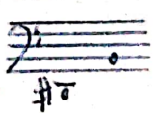
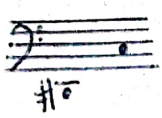
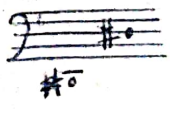
- Începutul măsurii a doua a reperului /2/ este tot un cromatism întors, stabilindu-se astfel o interesantă legătură:  în care simetria este evidentă, în cadrul fenomenului de inversare strictă (chiar dacă doar parţială) şi al celui, mai general, de evoluţie motivică (s-ar putea face şi aici trimitere la o figură retorică barocă - epanadiplosis: "sudează punctul t e r m i n u s cu i n c i p i t u l a două motive (incizii) prin repetarea aceleiaşi figuri", v.S.Toduţă op.cit.vol.II, p.90).

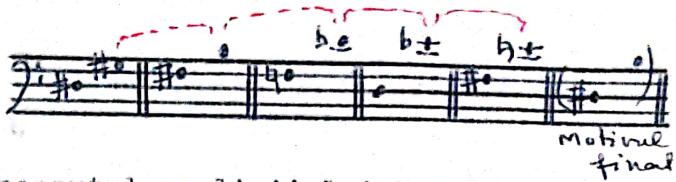
- În traseul melodic, atât instrumental cât şi vocal, se infiltrează tensiunea unor salturi, anticipate în fraza a doua din Preludiu:

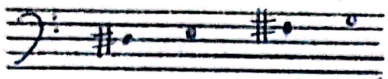
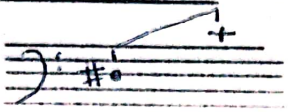



Preludiu 2.1 m.2-3
(a se vedea şi secondarea eterofonică instrumentală)

În rest, discursul parcurge o curbă predominant ascendentă, rezumată într-un fel de motivul iniţial:

- gradaţia orchestrală m.1  m.1-2  m.3-4 

- apoi culminaţiile celulare: 


Intonaţional ar fi de observat în începutul replicii lui Manole un tetracord micşorat:  ambitusul general în care se mişcă cântăreţul în această primă incizie vocală fiind:  (deci septimă micşorată sau sextă mare).

În ansamblu acest moment, căruia compozitorul îi atribuie caracteristicile unei forme mici, închise, poate fi considerat un recitativ de un tip special.

> "Linia vocală a lui Manole - recitativ cantabil, adesea la unison cu basul orchestrei - este pătrunsă de /.../ evoluţii modal-cromatice, pe cât de firesc conturate, pe atât de măiestrit elaborate" (H.P.Türk: Programul de sală p.7).
>
> "Există în toată lucrarea o nostalgie dacă nu şi un primat al monodiei atât de specifică gândirii folclorice româneşti" (C.Ţăranu: art.cit. p.7)(subl.n.)

Incizia următoare 2.12 /37/ m.1-12 se subdivide (sau, mai precis, este subdivizibilă) pe temei structural şi ideatic.

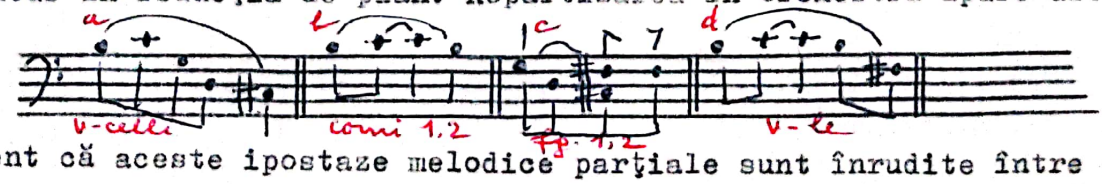
(2.121) m.1-6 începe şi se sfârşeşte cu câte o scurtă replică a lui Bogumil ("Nu mai măsura" ... "Pe măsurări?"), partea centrală fiind ocupată de replica lui Manole ("Nici magie albă nu fac ...").

Formula ostinată care se află la baza acestei secţiuni poate fi pusă în legătură cu o indicaţie de regie a lui Lucian Blaga legată de intervenţia lui Bogumil ("Fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate"). Desigur, în plan muzical procedeul nu putea fi legat doar de o singură replică; el se extinde asupra celor trei replici, cuprinzându-l astfel şi pe Manole.

Cu privire la tehnica utilizată, C.Ţăranu (art.cit.p.7) observă:

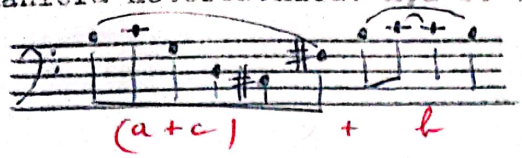
> "O altă tehnică folosită /.../ este aceea a unei construcţii pe basso ostinato (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi 'încremenit' are scurte devieri de la desenul de bază, se vor suprapune elemente cu caracter de coral, elemente de heterofonie vocală calchiate pe 'murdărirea' desenului ostinat şi - nu în ultimul rând - ambiguitatea modală, gradaţiile de la simplu spre complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip cromatism întors) sau chiar scări modale non-octaviante".

Trebuie observat că cele "şase sunete" despre care vorbeşte C.Ţăranu apar ca atare doar în reducţia de pian. Repartizarea în orchestră apare astfel:

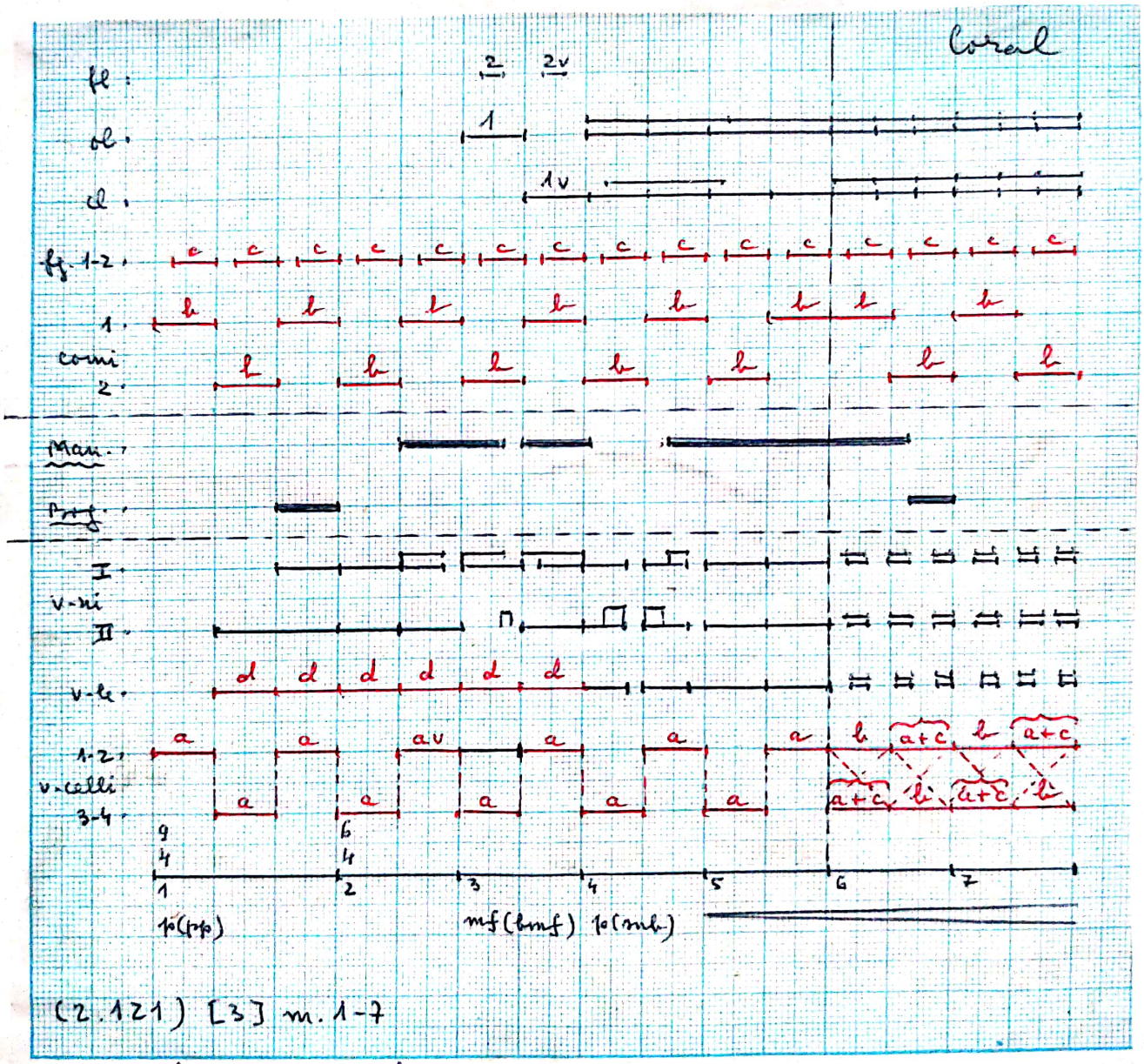



Este evident că aceste ipostaze melodice parţiale sunt înrudite între ele

în manieră heterofonică. Așa se explică combinația de la v-celli în m.6-7:




ca și modalitatea în care se realizează reducția de pian. Această formulă ostinată este în fond o "melodie timbrală" (Klangfarbenmelodie). Schema care urmează evidențiază raportul de simultaneitate între cele patru componente microcelulare menționate mai sus precum și prezența, într-o desfășurare liberă, și a altor trasee melodice:




(2.121) [3] m. 1-7

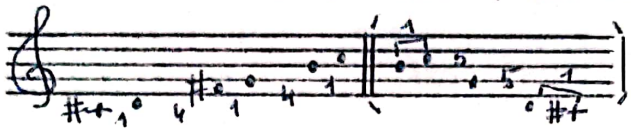
roșu = formule de ostinato
negru = desfășurare melodică liberă (delimitările reprezentând frazare)

Formula "cromatică întoarsă" fusese prezentă în secțiunea 2.11. Aici nu mai apare decât absolut incidental și într-o manieră irelevantă (în sen-

sul că nu se impune ca turnură intonațională caracteristică; mai degrabă se observă aici cromatismul propriu-zis). Cât privește "scările modale non-octaviante", bănuiesc că C.Țăranu se referă chiar la ostinato, respectiv la relația $do^1$-do# de octavă micșorată.

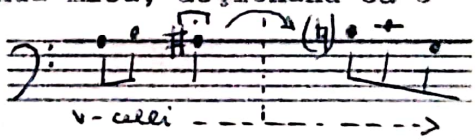
Intonațional ostinato-ul poate fi considerat ca o derivație a motivului $\beta$ .

Din a + c ("nucleul de 6 sunete") rezultă o interesantă scară simetrică:

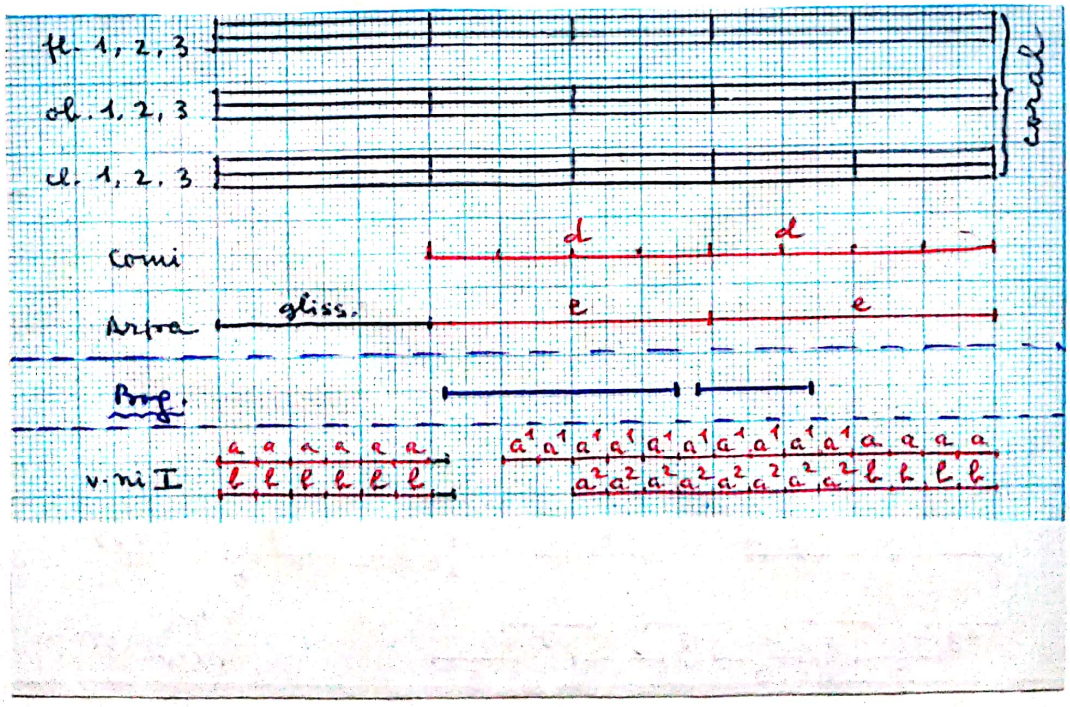


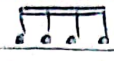

Această simetrie modală, asociată formulei ostinate în totalitatea sa, se opune libertății intonaționale a celorlalte componente melodice implicate în această subdiviziune formală. Cele două entități se contrazic, echilibrându-se totodată și fiind în același timp înrudite heterofonic. Mi-aș permite să întrevăd în acest tip de asociere structurală și un reflex al acelor secțiuni lente din lucrări bachiene, în care o melodie liberă, deosebit de expresivă, uneori intens cromatizată, evolua pe suportul unui acompaniament ostinat sau cvasi-ostinat (v.S.Toduță: "Formele muzicale ale Barocului ..." vol.3, cap."Variațiunea").

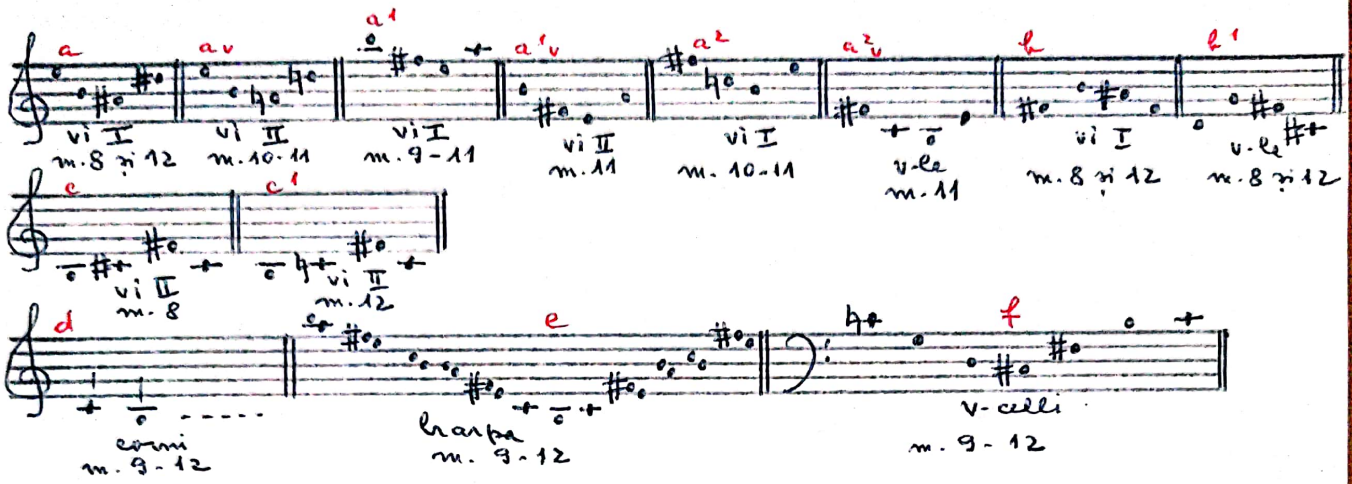
Trebuie remarcat în plus că relația de continuitate dintre 2.11 și 2.12 se realizează tot printr-o relație de secundă mică, acționând ca o sensibilă, pe un fond de continuitate timbrală:




Incizia următoare (2.122) /37 m.8-12 este, în mod evident, derivată intonațional din precedenta, vădu-și însă propria autonomie structurală, care ar putea fi schematizată astfel:

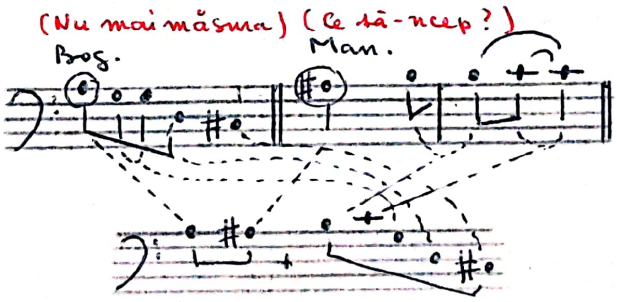


După cum se observă, se suprapun figuri melodice de dimensiuni diferite, utilizând patru formule ritmice de bază:  (a, b şi c cu variantele respective); (f);  (e);  (d). Conţinutul melodic este următorul:




2.13 /37/ m.13-18

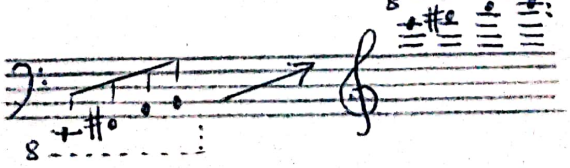
Deşi mult mai concentrată, şi această incizie poate fi subdivizată pe temei structural. Astfel, prima subdiviziune (2.131), grupată în jurul replicii lui Manole "Ce să-ncep?" reia absolut neschimbată partea orchestrală de la începutul lui 2.12 /37/ m.1. Replica debutează însă pe gol orchestral (m.13), măsura orchestrală pomenită (14) terminându-se în rit. assai - smorz., cu suspensie pe coroană. Este de notat şi raportul intonaţional dintre replica lui Bogumil din m.1 şi cea a lui Manole din m.13:

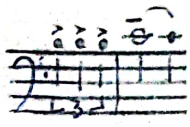


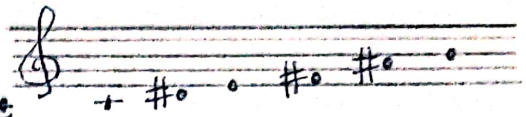

Următoarele patru măsuri (15-18) pe care le-am subsumat analitic unei noi incizii (2.132), în care se derulează replicile:

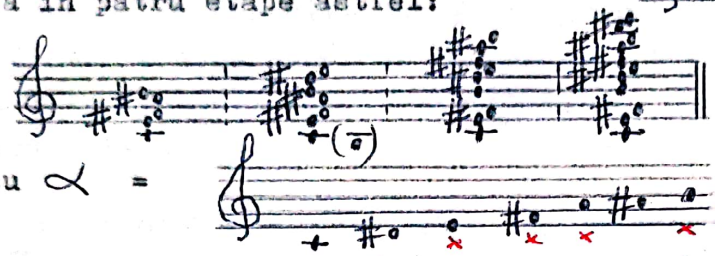
B. "Ţi-am spus"
M. "Nu, eu nu"
B. "Va trebui"

se sprijină, după cum am arătat şi la pag.20, pe ascensiunea vertiginoasă, între extremul grav şi extremul acut, mai întâi în optimi şi apoi în şaisprezecimi, a motivului  (cb., v-celli, v-le, fg. apoi vi.I-II, fl., fl.picc.)



Replica "Va trebui" se sprijină, totodată, pe o celulă peonică: 
Tensiunea momentului este subliniată şi prin cresc. general, prin "ruperea" discursului în clipa în care se atinge înălţimea maximă (ca o prefigurare a finalului "tăiat" al actului I) şi prin susţinerea sonoră ce vine de la suflători, în acorduri placate de pătrimi, apoi în triole de pătrimi, iar în ultima măsură printr-un frull. De fapt abia în această ultimă măsură sonoritatea este cu adevărat puternică, aproape stridentă.

Structurile acordice au componenţa: 
repartizată în patru etape astfel:



Împreună cu $\alpha$ =

Interpretarea secţiunii 2.1 ca o formă $ABB^1$ ("Bar" inversat) ţine de similitudinea dintre măsurile 1 şi 13 ale reperului /3/. Cât priveşte (2.122) şi (2.123), similitudinea indicată în schemă se referă la valorile de şaisprezecimi, care survin în ambele, ca element de contrast (crescendo) ritmic faţă de desfăşurarea anterioară lor.

**2.2 /4/ - /6a/**

Aşa cum menţionam în analiza textului (L.Gherman: "Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală"(I). "Muzica" 4/1990), survine aici o gradaţie superioară a înfruntării dintre Manole şi Bogumil. Între cele două texte există multe puncte comune, care pot fi evidenţiate într-o lectură paralelă, care nu ţine cont de ordinea reală a replicilor ci de conţinutul lor:

| 2.1 | 2.2 |
|---|---|
| Ajută-mă, cuvioase. | Părinte Bogumil, ajută-mă. |
| Nu mai măsura. | Înălţimile a suta oară le măsur. |
| De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă. | Numai în iad se socoteşte. Acolo /.../ toate sunt după măsură. |
| Împotriva cugetului ochiul se mai bizuie încă... | N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului. |
| O, câte piedici şi împotriviri. | Între pietrele atâtor împotriviri care voinţă nu s-ar fi măcinat |
| nici o izbândă | tot în zadar |
| Ce să încep? | Cine-mi dărâmă zidurile? |

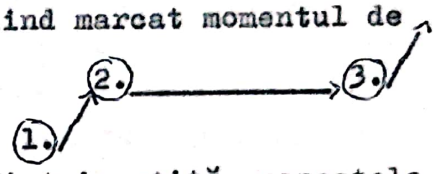
Ţi-am spus. ⟵ ⟶ Un singur lucru mai poate s-ajute
Nu. Eu nu. ⟵ ⟶ A fost odată săpat în piatră: să
Va trebui. ⟵ ⟶ nu ucizi ...

Textul, mult mai amplu, nu permite însă prea multe similitudini formale, decât în sensul unei anumite eşalonări, care ar corespunde succesiunii a trei momente:

1) Manole inaugurează dialogul, într-o manieră aparte, ca şi când ar vorbi simultan cu sine însuşi (de altfel, compozitorul delimitează de fiecare dată momentul prin bară dublă). Ar fi un moment expozitiv.

2) Dialog cu Bogumil; mai sumar prima oară, mai extins, cu subdiviziuni, a doua oară. Ar fi momentul median, dezvoltător.

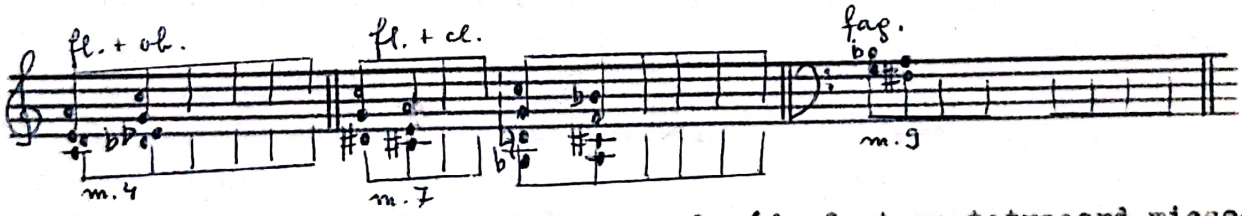
3) Este avansată ideea sacrificiului, fiind marcat momentul de maximă tensiune.

Grafic această succesiune s-ar putea reprezenta: 

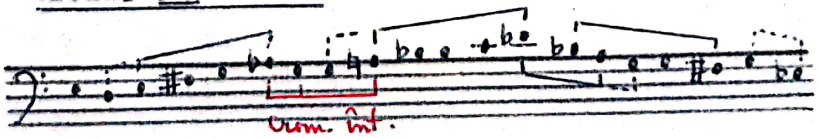
Totuşi în 2.2 împărţirea formală nu mai poate fi tripartită, aspectele 1 şi 2 împletindu-se într-un fel de spirală iar 3 fiind pregătit astfel încât apare încastrat într-o arcuire arhitectonică mai amplă.

2.21 /4/

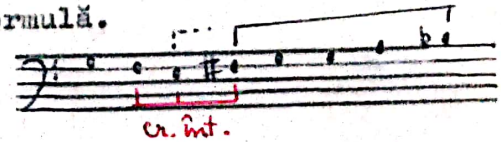
În ansamblu acest moment nu depăşeşte dimensiunile unei perioade. Ca factură investeşte atributele unui recitativ acompaniat, subcomponentele marcate în schemă reprezentând divizări frazeologice. Primele trei (indicate prin a, a' şi a") se aseamănă structural prin prezenţa în fiecare, la sfârşit, a unei măsuri pur orchestrale (de 4, 4 şi respectiv4 ) având la bază o oscilaţie sub formă de mixtură (sau "Akkordtriller"):

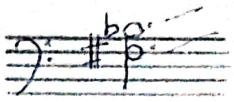



Cvarta micşorată implicată în ultimul exemplu (de fapt un tetracord micşorat: fa♯ - sol - la - si♭ componentă a gamei "acustice") se impune în întreaga frază a" -(2.213)/4/ m.8-9 - atât în intervenţia vocală

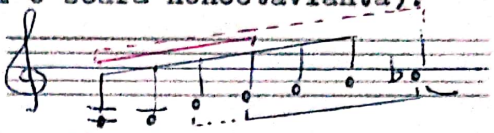



cât şi în formulele de optimi ce se asociază la corni şi viole oscilaţiei mixturate a fagoţilor, pe formula într-un mic canon. Nici primele două fraze (a şi a') nu sunt străine din punct de vedere intonaţional de această formulă.

În a - (2.211) /4/ m.1-4: - partea vocală 

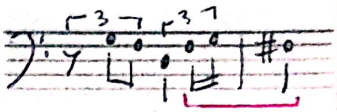
- fg. în ultima măsură 

- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului α , rezultând şi o scară nonooctavianţă):

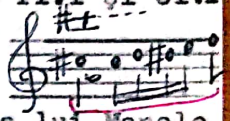


(Formula cromatică întoarsă apare şi la sfârşitul frazei vocale: sau la cl. /4/ m.2-3:

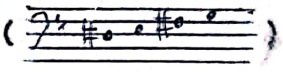
)



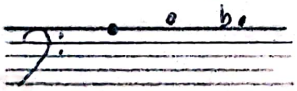
În a' - (2.212) /4/ m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 şi cl.1 într-una dintre intervenţiile acompaniamentului instrumental:



Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonaţională face legătura şi cu prima intervenţie a lui Manole din 2.11 /2/ m.5:

(  )

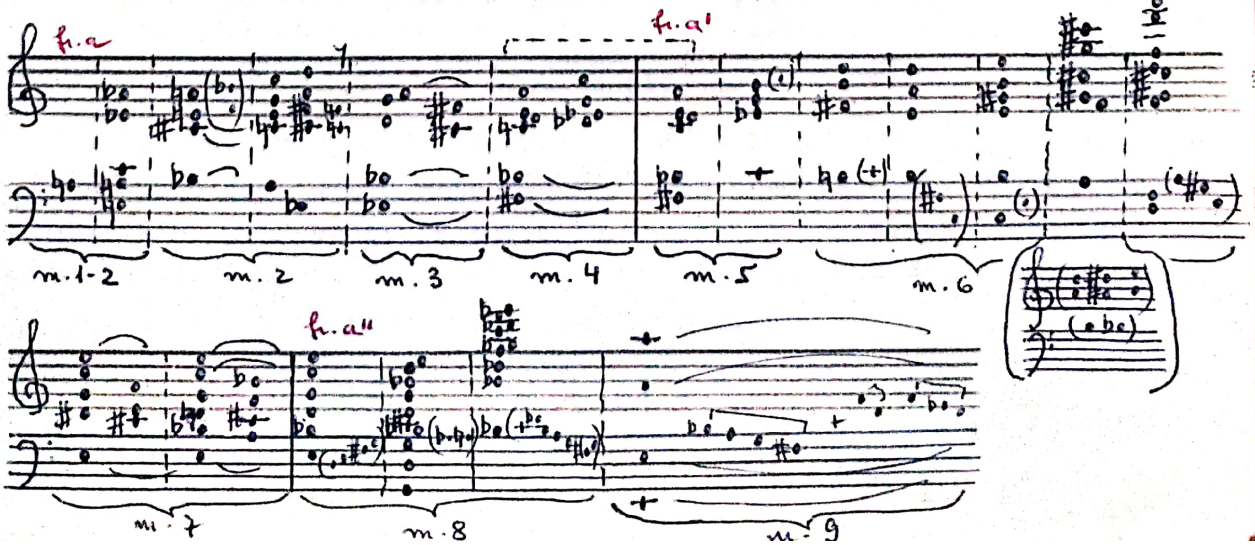
(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce şi v-celli în varianta:



Aş mai observa în această frază şi prezenţa unui motiv (sau turnuri melodice) derivat(e) din motivul β , la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:

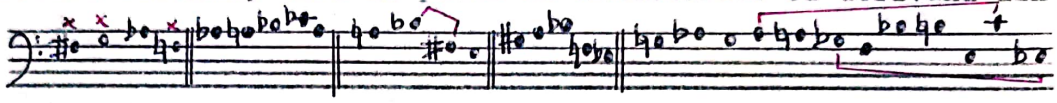
şi care este prezent(ă) şi în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acompaniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mişcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind şi unele formaţiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanţă" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuaţi:

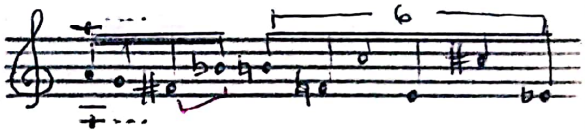


Fraza a patra b - (2.214) /47 m.10-13 - are un text mai bogat, antrenând o precipitare a discursului, care capătă un aspect aparte de recitativ "secco". Impresia se constituie din prezenţa preponderentă a valorilor de şaisprezecimi, în cadrul unui stil exclusiv silabic, chiar sub formă de sextolet; prin mişcarea preponderentă pe trepte alăturate; prin raportul dintre voce şi instrumente. Acestea din urmă intervin aici sub forma acordurilor placate, fie în manieră "responsorială", fie susţinând vocea, la sfârşitul frazei apărând şi o imitaţie între voce şi instrumente.

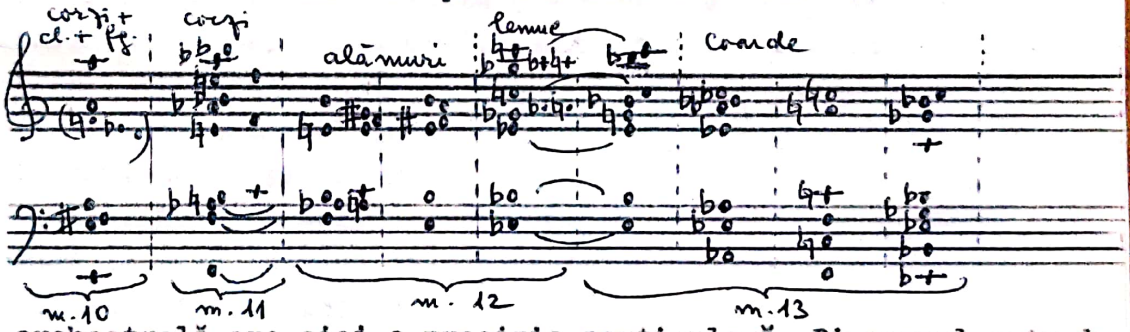
Schematizând evoluţia melodică (prin eliminarea sunetelor repetate) obţinem următoarele formule, care ar putea fi considerate ca derivând din motivul β :



Exact deschiderea în evantai este preluată de suflătorii de lemn şi de xilofon, într-o triplă stratificare:



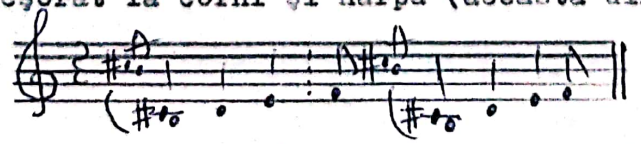
Acordurile rezultante sunt în cele patru măsuri următoarele:




Dispoziţia orchestrală are aici o precizie particulară. Discursul este decupat parcă în felii, corespunzând "versurilor" - pentru că astfel le putem socoti:

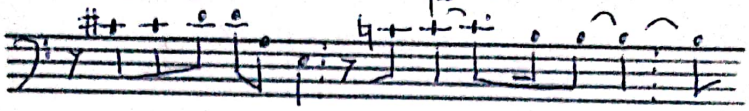
| | |
|---|---|
| Socotelile sunt bune, | m.10 |
| tăiate-n cremene toate. | m.11 |
| Şi cele pentru arcuri | m.12 |
| şi cele pentru laturi, | m.12-13 |
| deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte | m.13 |

Cea de a cincea frază c - (2.215) /47 m.14-17 - încheie arcul periodic, aducând o destindere prin descreşterea ritmică, atât vocală cât şi instrumentală, prin sunetele lungi la coarde şi repetarea "picurată" a tetracordului micşorat la corni şi harpă (aceasta din urmă aducând şi ovinta micşorată):

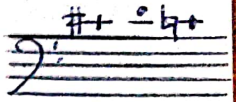


Melodia lui Manole pe textul "Părinte Bogumil, ajută-mă!" poate fi de ase-

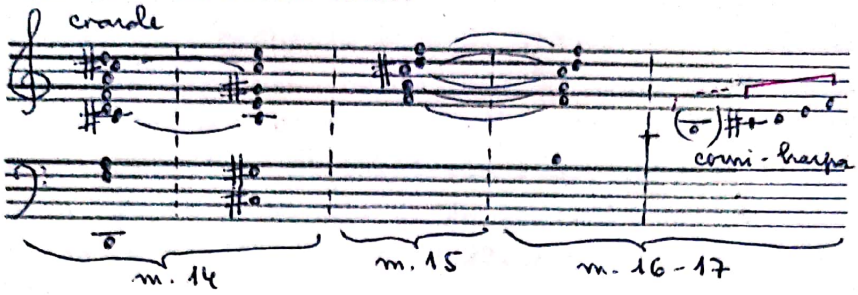
menea fi considerată ca derivând din motivul β :



dar ascunzând şi formula cromatică întoarsă în varianta:

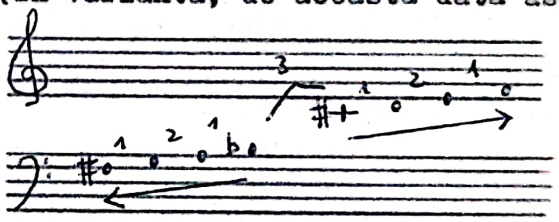


Acordurile din această frază sunt:




Împărţirea în cinci fraze muzicale se justifică şi prin prezenţa în textul literar, în fiecare din acestea, a minimum un verb (în prima frază sunt chiar trei iar în a patra se subînţelege un al doilea, fără însă ca structura muzicală să permită o subîmpărţire).

Ar fi posibilă o grupare a acestor fraze 3 + 2, imaginând o bistroficitate latentă. Argumentul ne este furnizat de prezenţa tetracordului micşorat atât la sfârşitul frazei a treia (în varianta sib - la - sol - fa#) cât şi la sfârşitul frazei a cincea (în varianta, de această dată ascendentă, do# - re - mi - fa), deci:



(un fel de "împrumut de frază" cum am întâlnit, reamintesc, şi în Preludiu - v.pag.15). Evident cele două tetracorduri se află într-un raport de complementaritate. Împreună alcătuiesc o scară simetrică, nonoctaviantă, fiind despărţite printr-o secundă mărită (simetria este totuşi perturbată de acel si natural de la harpă, care se adaugă tetracordului).

Un alt argument ţine de funcţia frazelor în contextul întregii construcţii strofe. Astfel, primele trei ne apar ca având caracter expozitiv. Fraza a patra are un pronunţat caracter evolutiv, creând senzaţia tensiunii, a instabilităţii, în timp ce ultima frază este concluzivă. În orice caz, toate aspectele semnalate contribuie la rotunjirea momentului, justificând departajarea grafică prin dubla bară şi oferindu-ne, astfel, una dintre variantele formale ale bogatului complex arhitectonic oratorial.

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7

Replica destul de amplă a lui Bogumil poate fi considerată ca o perioadă distinctă, alcătuită din două fraze care corespund opoziţiei:

"Numai în iad se socoteşte..."/"În împărăţia lui Dumnezeu..."

Prima frază - (2.221) /57 - notată în schemă cu d, începe la fel cu (2.121) şi, respectiv, (2.131) (măsura 1 în prima, 2 în a doua), segmentul orchestral dat alcătuindu-se într-un fel de ritornelă sui generis. Elemente ale ostinato-ului, semnalate în ambele cazuri precedente (v. şi schemele de la pag. 26 şi 27) apar şi în această nouă subdiviziune a desfăşurării dramaturgice, cu mai puţină consecvenţă, numai în partea de încadrare orchestrală - măsurile 1, 6-8. Comparativ cu variantele precedente de ostinato, intervenţia vocală (m.2-5) apare ca o interpolare (s-ar putea întrezări aici o variantă modernă a "tropului de interpolare" din monodia postgregoriană - alt teritoriu sonor bine cunoscut autorului operei-oratoriu "Meşterul Manole"). Pe temeiul acestor date fraza d s-ar putea subdiviza la rândul său în /2.2211/(m.1), /2.2212/(m.2-5) şi /2.2213/(m.6-8).

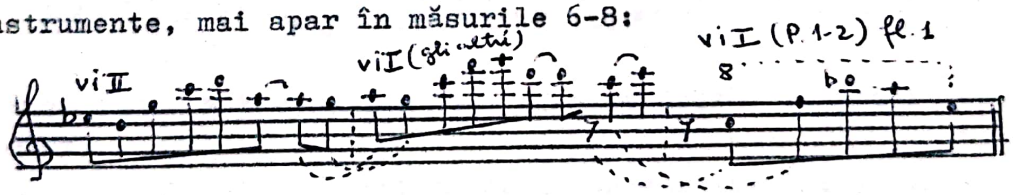
Cu privire la acest moment H.P.Türk (Programul de sală p.7) notează:

> "Un rol însemnat revine dezvoltărilor variaţionale de pildă /.../ ca evoluţii deasupra unui bas ostinat (actul I, Bogumil: 'Numai în iad se socoteşte...')"

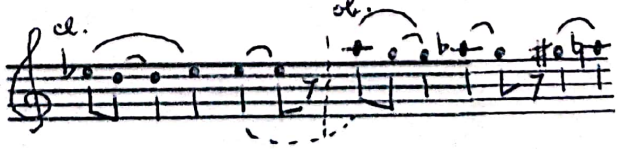
iar C.Ţăranu, referindu-se la întreaga desfăşurare muzicală până la intervenţia lui Găman, afirmă (în studiul citat p.7):

> "În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un 'alter ego' în oglindă, există un permanent şi subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezenţa elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice primare".

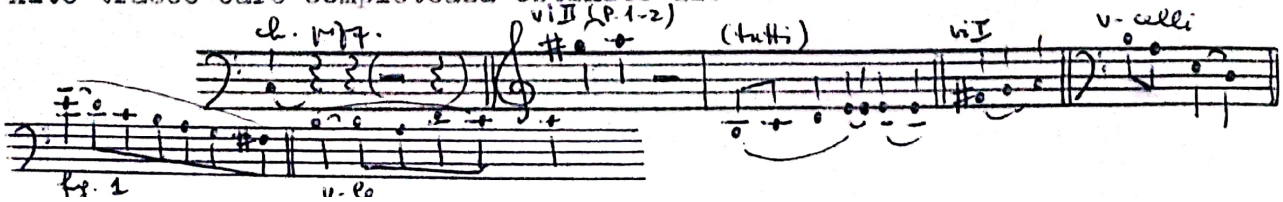
În afara formulelor ostinate notate în 2.12 (schema de la pag.26) prin a+c (v-celli), d (v-le), b (corni), c (fg.), distribuite exact la aceleaşi instrumente, mai apar în măsurile 6-8:



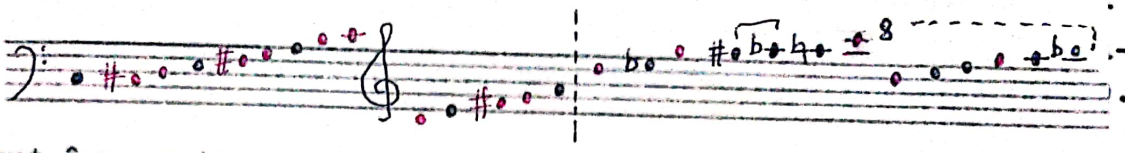

După cum se poate observa, replica de " 'alter ego' în oglindă" a celulei a+c (v.pag.26) este preluată imitativ pe o linie de continuitate melodică. În afară de aceasta, mai apare şi o inversiune a lui b la cl. şi ob. (v.pag.25):




Alte trasee care completează ostinato-ul:



Însumând sunetele utilizate în acest segment orchestral obţinem următoarea scară generală:



(în care sunt însemnate cu roşu sunetele corespunzătoare ostinato-ului, în octava de bază şi în cele superioare). Reies două scări diferite, pentru registrul grav şi mediu pe de o parte, pentru cel acut şi supra-acut pe de alta:

scări care se complementează, împlinind totalul cromatic. Cea de a doua ar putea fi considerată ca fiind alcătuită, la rândul său, din două subcomponente: re - mi♭ - sol - la♭ şi do - re - mi - fa - sol - la - si♭. Împingând mai departe disocierea (la modul, recunosc, oarecum speculativ) şi scoţând din prima scară sunetele complementare ar rezulta:

do♯ - re - fa♯ - sol - si - do

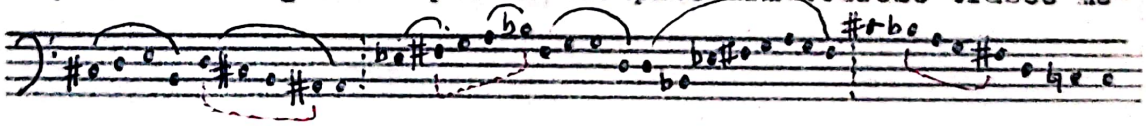
re - mi♭ - sol - la♭ (variantă transpusă incompletă)

şi

do - re - mi - fa - sol - la - si♭

(Marea majoritate a traseelor melodice instrumentale se suprapun acestor componente modale. Apar însă şi în combinaţii).

În ceea ce priveşte partea centrală a secvenţei (2.221) - cea în care apare replica lui Bogumil - pot fi decupate următoarele trasee melodice:



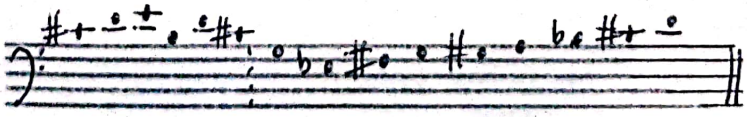
(Se remarcă şi aici, mai mult sau mai puţin evidentă, prezenţa tetracordului micşorat).

Este interesant raportul intonaţional voce-instrumente. Apar trei aspecte: - instrumentul imită
- instrumentul secondează eterofonic
- instrumentul anticipă

segmente ale partidei vocale.

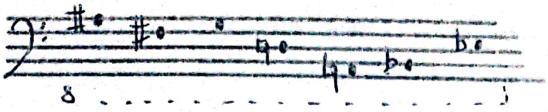
Ex.

fg.



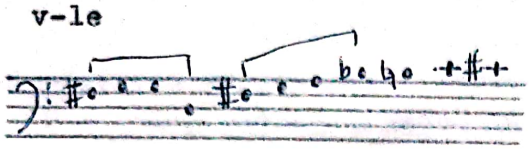
imit. eterofonie

cb. şi cfg.



Se poate raporta la un fragment al părţii vocale ("împărăţia virtu-..."), care pare a imita parţial (eterofonic, s-ar putea spune).

v-le

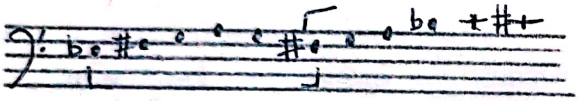


Primele patru sunete se suprapun părţii vocale, următoarele - anticipă.

vi.II

Primele patru sunete sunt extrase din partea vocală (m.3) dar într-o ordine ce anticipă traseul din m.5; următoarele trei dublează violele.

v-celli



Primele şase sunete dublează vocea; următoarele preiau cu modificarea lui si în si intonaţia de la vi.II şi v-le.

tr.

Primele trei sunete sunt şi aici o anticipare a vocii ("toate sunt...") dar la o secundă mică superioară; în ansamblu este tot o variantă eterofonică.

Pentru porţiunea vocal-orchestrală sunt importante formaţiunile acordice, de fiecare dată altfel colorate instrumental, care susţin, în maniera unui acompaniament de recitativ, mişcarea melodică.

57

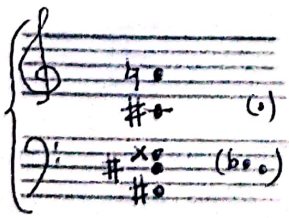
m.2

corni

(vi.I,II; v-le)

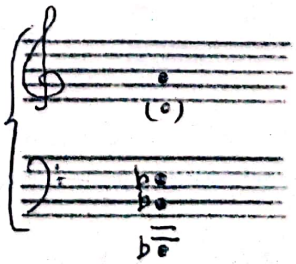
v-celli

m.3



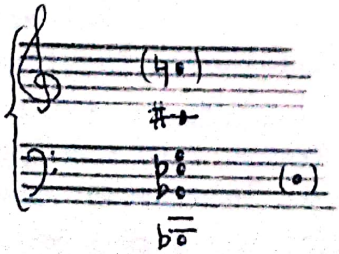
v-celli, trb., tr.

m.4



cb., v-celli tr.

m.5



cb., v-celli, v-le, corni

Fraza a doua (2.222) - /5a/ m.1-7 - notată în schemă cu e, poate fi subdivizată, de asemenea, în trei incizii:

2.222 { 2.2221 m.1 ($\frac{11}{4}$)
2.2222 m.2-3
2.2223 m.4-7

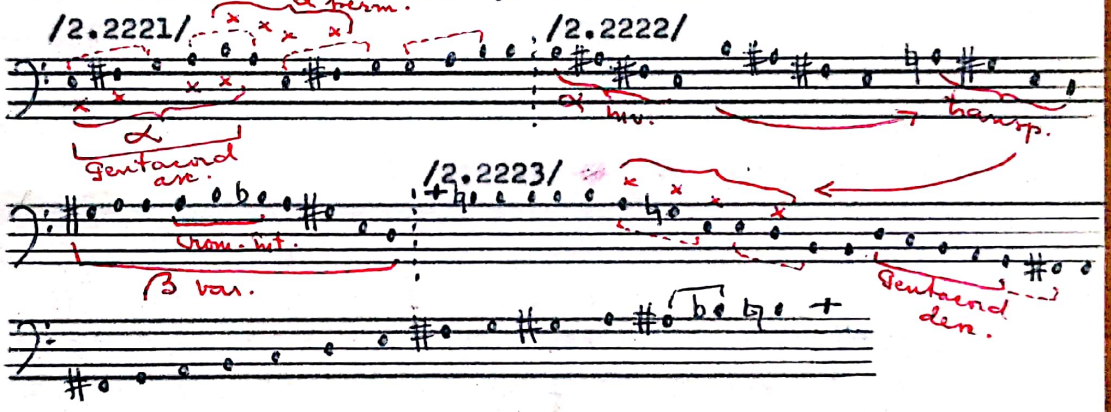
Subîmpărţirea se justifică structural prin:

- o relativă segmentare interioară a textului literar prin intermediul frazării muzicale;
- modificarea tratării orchestrale;
- marcarea unor infime modificări de tempo (♩ = 52, 66-69, 60);
- trei trepte ale nuanţării la voce: mp-mf-poco f.

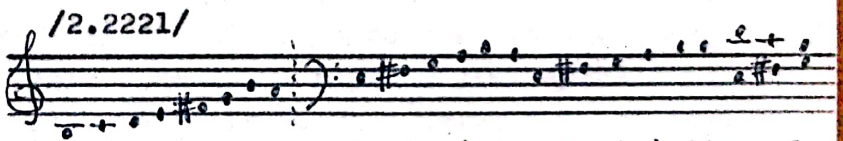
Această modalitate de tratare - pe care aş socoti-o tipică - determină o foarte clară articulare a discursului muzical, fără a avea drept consecinţă o sacadare a acestuia.

Cele trei tronsoane au următorul profil melodic:

Total:

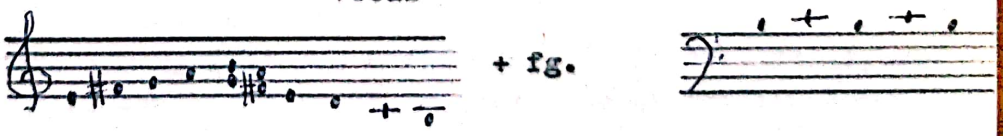



Alte trasee melodice:




corni = trasee derivate (eterofonic) din cel vocal

id.cl. + fg.

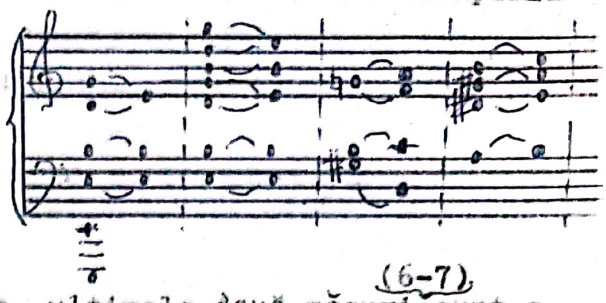


Sunt interesante raporturile ritmice dintre aceste trasee instrumentale şi cel vocal, vizând atât complementaritatea cât şi suprapunerea, mereu în alte combinaţii.

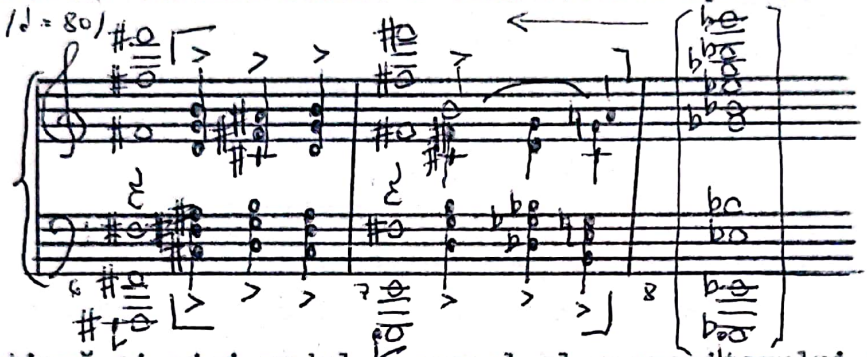
Diatonismul momentului este subliniat de acordurile-pedală de la coardele grave: Do major (cu septimă mare plasată la alte instrumente) şi mi minor (de fapt octavă goală mai întâi, celelalte componente acordice - cvinta, terţa mică şi apoi septima mică - adăugându-se în măsura următoare). De aici o senzaţie de înseninare parcă transfigurată, adecvată

textului literar: "În împărăţia lui Dumnezeu ..."

Pentru incizia următoare /2.2222/ sunt caracteristice în acompaniament grupările acordice de tip "suspin": Felul în care intervin instrumentele pe ultimii 2 timpi ai măsurii 3 se leagă de măsura 4, constituindu-se într-o anacruză a acesteia. Rezultă (pe lângă dublaje) mixturi de cvart-sextacorduri şi apoi de sextacorduri (m.4-5). Precipitate, ultimele două măsuri sunt acordice. Contratimpul, timbrul (corni şi tr.), nuanţa (f şi apoi più f) conferă acestor blocuri sonore o incisivitate aparte:



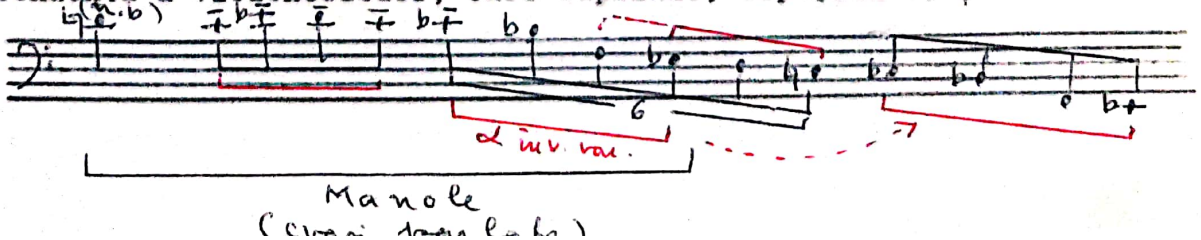
(6-7)



Se evidenţiază şi aici modul personal al compozitorului de a lega între ele momentele discursului muzical, departajându-le în acelaşi timp. Între măsurile 5 şi 6 legătura este de ordin melodic la ob., cl. şi coarde, sunetul fa♯ fiind atins fie pe un traseu ascendent, fie pe unul descendent. Acelaşi sunet însă fiind întărit în m.6 prin fag., c.fag., trb.3 şi tuba va crea un efect de contrast sonor, de surpriză. Iată de ce apartenenţa acestor două măsuri la segmentul anterior sau la cel ce urmează este marcată de o oarecare ambiguitate (evident urmărită de compozitor). Pe de altă parte între măsurile 7 şi 8 se evidenţiază în mod aparent o ruptură sonoră prin deplasarea armonică mi-mi♭, care în auditia propriu-zisă apare categoric atenuată prin traseul tritonal fa♯-mi-mi♭ de la c.fag., trb. şi tubă şi, respectiv, cb. ca şi prin menţinerea enarmonică fa♯-sol♭ la instrumentele de suflat din lemn a notelor întregi.

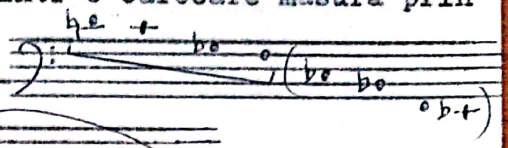
Strofa următoare - 2.23 /5a/ m.8 - /6/ - are caracteristicile unei strofe mediene. La delimitarea ei am ţinut cont atât de particularităţile textului cât şi de cele muzicale (ca şi până acum, de altfel).

Prin replica lui Manole: "Cine-mi dărâmă zidurile?" se decupează o primă secvenţă - (2.231) - foarte concentrată, limitată în fapt la o singură măsură - /5a/ m.8. Substanţa muzicală este "adunată" în linia melodică descendentă a violoncelelor, care cuprinde, depăşind-o, şi linia vocală:

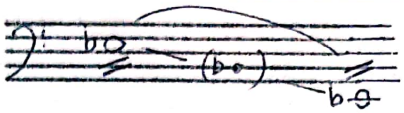


Avem, ca şi în alte cazuri, o acuplare de tronsoane modale, pe care de această dată compozitorul le sprijină pe făţişa afirmare a unui acord de mi♭ minor. Această armonie, susţinută de lemne, alămuri şi viori, realizează delimitarea sonoră a momentului.

Celula ∝ inversată (şi distorsionată într-o oarecare măsură prin variaţia intervalică, apare şi în varianta:



la fg. continuat de c.fg şi viole; aş mai remarca şi intervenţia timpanilor:



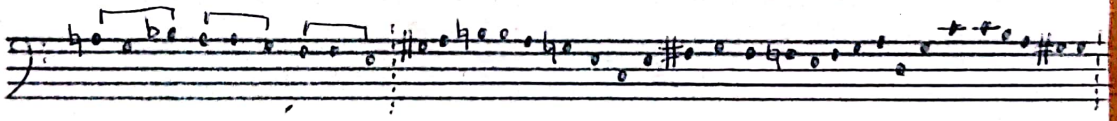
Simbolism posibil: prăbuşire, descurajare, derută legate de acest ∝ inversat. În schema formală momentul a fost notat cu f.

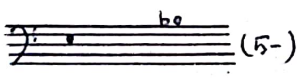
Replica lui Bogumil - (2.232) - notată cu g, răsună cu un fel de sfătoşenie potolită. Se constată şi aici o foarte fină subliniere şi delimitare muzicală a succesiunii segmentelor de text:

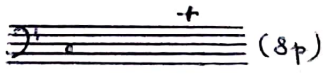
Încotro ameninţi, Manole?
Spre stânga ...
spre dreapta ...
spre puterile de sus, sau spre cele de jos?

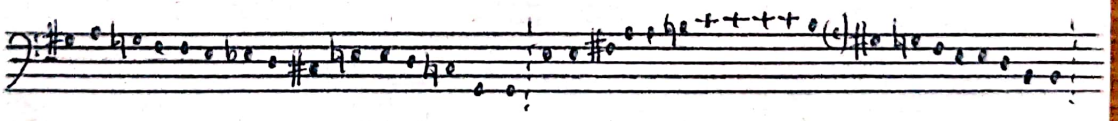
creându-se totodată şi o legătură între acestea.

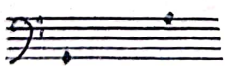
De remarcat că nici în partea vocală, nici în cea instrumentală nu se poate constata o direcţionare precisă a discursului; este mai degrabă un fel de balans, parcă nehotărît. Profilul vocal este următorul:



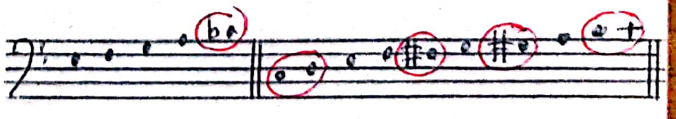


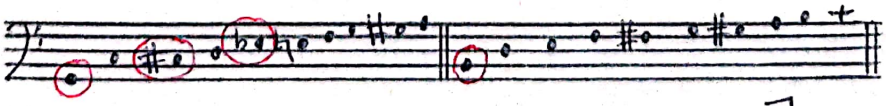




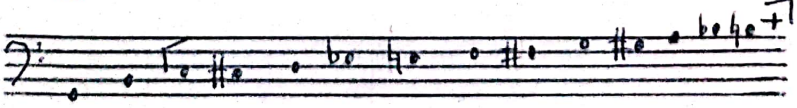


Totalul sunetelor pe tronsoane:





Total:



Se poate constata că tronsoanele se completează până la scara cromatică.

Este, de asemenea, evidentă o gradaţie în ceea ce priveşte utilizarea materialului sonor de la un tronson la altul, atât ca ambitus cât şi ca trepte intermediare.

În sfârşit, ultima incizie a acestei strofe - (2.233) - este construită pe replica lui Manole: /6/m.10-17 (sau 22, dacă procedăm la o împărţire interioară a m.17).

În legătură cu prezenţa aici a motivului $\alpha$ a se vedea comentariul de la pag.20.

Faptul că ambele intervenţii ale lui Manole din această strofă se sprijină pe motivul $\alpha$ (prima dată, în (2.231), inversat) are o importanţă atât simbolică (descendent / ascendent = descurajare / revoltă) cât şi formală.

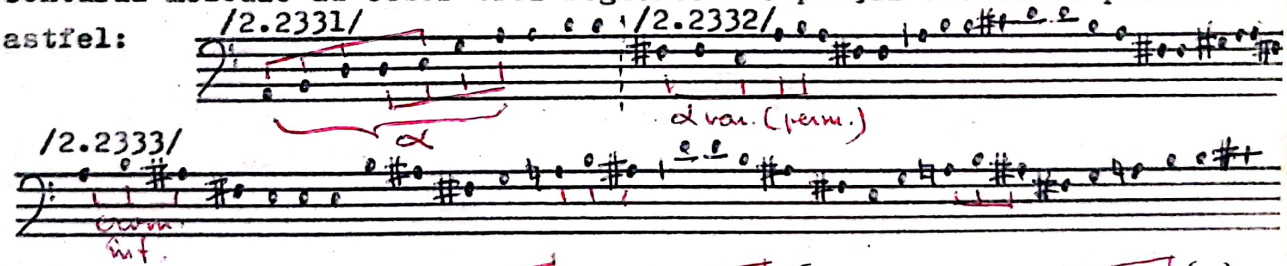
Ca şi în secvenţa lui Bogumil dinainte, se poate opera o subîmpărţire ternară:

/2.2331/ /6/m.10-13 = măsurile legate de motivul $\alpha$ (v.pag.20) pe textul "În toate părţile, părinte";

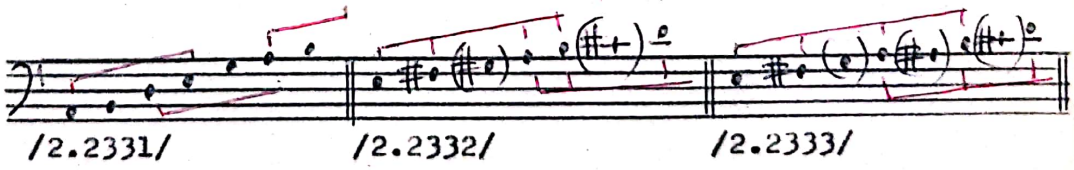
/2.2332/ /6/m.14-17 = "sunt veşnic la început de drum";
Sunt trei planuri sonore: voce + solo c.ingl. (contramelodie) + tremolo coarde (vi.I-II, v-le, v-celli);

/2.2333/ /6/m.17 (echivalentă cu 6 măsuri de $\frac{4}{4}$ = 17-22);
Rostire psalmodică în valori de optimi, rar triole sau pătrimi, o pauză-respiraţie - similar întrucâtva ritmului gregorian, dar cu o mai largă cuprindere a incizelor; se menţin planurile sonore de mai sus, cu adaosul unui cl.basso, care îngână eterofonic vocea (a se vedea în acest sens şi 2.11 - prima intervenţie a lui Manole).

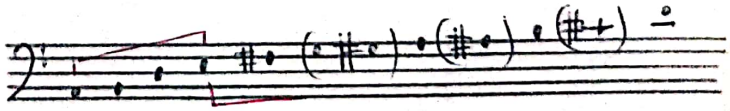
Conturul melodic al celor trei segmente ale părţii vocale se prezintă astfel:




În esenţă:




Total:

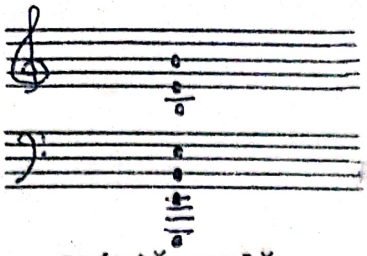


Este vorba, în esenţă, după cum se vede, despre o scară pentatonică în două variante: la - si - re - mi - sol // mi - fa# - la - si - re, a doua cu trepte mobile (la/la#) şi pieni (sol/sol#) şi do#. Motivul $\alpha$ apare şi într-o variantă permutată. În ţesătura melodică se infiltrează şi celula cromatică întoarsă: la - si - la#.

Armonia:

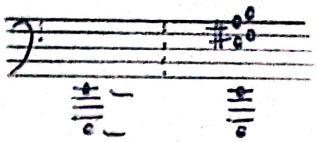
/2.2331/

m.10



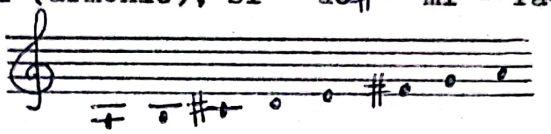
cvintă goală

m.12-13



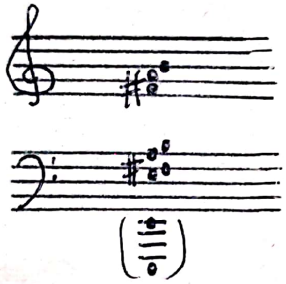
reprezentarea armonică a motivului

Completări la scara semnalată (p.40) alte variante tetra- sau pentatonice: mi - fa♯ - la - si (armonie); si - do♯ - mi - fa♯ - la (viole);

Total:  = mod mixolidic

/2.2332/

m.14-15-16

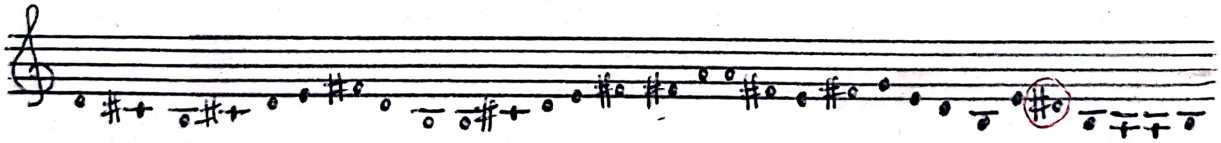


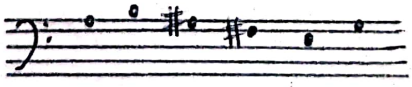
acord unic, identic celui precedent ca structură dar uşor amplificat timbral; fără a adăuga sunete noi, faţă de cele vehiculate de linia vocală, c.ingl. ne sugerează prin parcursul său o altă structură modală, respectiv un pentacord minor (eolic) pornind de la si.

/2.2333/

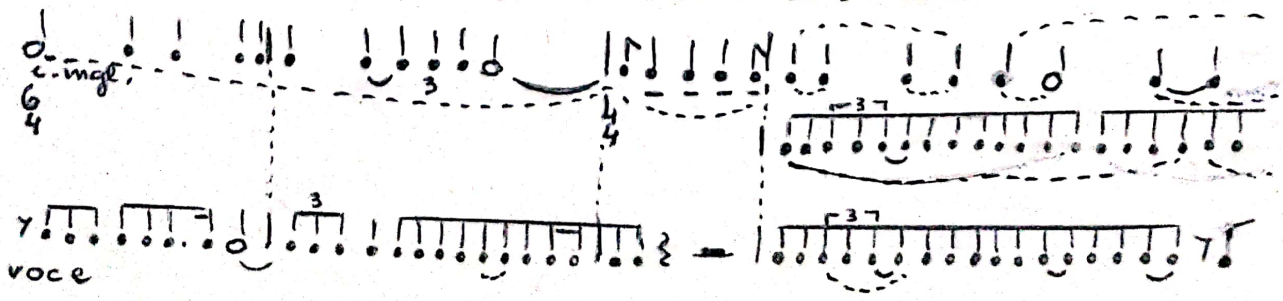
m.17 (= 17-22) Armonia neschimbată; mică modificare timbrală: inversarea sunetelor la¹ - si¹ între viole şi vi.II; linia melodică a c.ingl., care prin adaos de sunete precizează un eolian pe si, avansează (ca alternativă modală) înspre final, sunetul re♯².

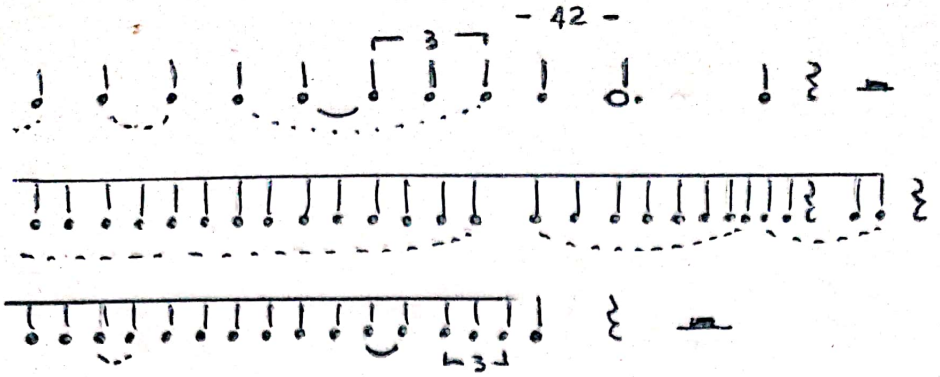
În întregime conturul melodic al c.ingl. apare astfel:



Pentru incizia /2.333/ este de menţionat şi ostinato-ul cl.basso, pe traseul melodic: 

Legat de factura eterofonică a raportului dintre voce şi cele două instrumente solistice, mi se pare interesant şi jocul ritmic dintre ele:





Strofa 2.24 - /6a/ - se prezintă ca o concluzie (culminaţie) a secţiunii 2.2. În schemă, forma apare notată: i j $j^1$ k, ceea ce ar echivala cu un "bar" inversat + coda.

i = (2.241) = /6a/ m.1-6
$j^1$ = (2.242) = " m.7-11
$j^1$ = (2.243) = " m.12-14
k = (2.244) = " m.15-21

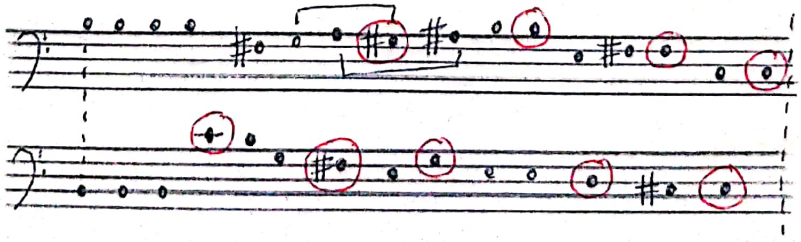
Ca modalitate generală de desfăşurare a discursului, aici prevalează caracteristicile monodiei acompaniate, diferenţele dintre cele patru subdiviziuni semnalate apărând la nivelul acompaniamentului. Ca expresie, în primele subdiviziuni, în care partea vocală aparţine exclusiv lui Bogumil, predomină caracterul narativ, static. Ultima subdiviziune, în care este inclusă şi o replică a lui Manole, este dramatică.

(2.241) Bogumil: "Nu morţii răi..." /6a/ m.1-6. Este de remarcat o subdiviziune pe fragmente:

- voce + coral de alămuri (corni + trombon) con sord.;
- voce solo;
- orchestră fără voce (la corni şi trb. se adaugă tr., tuba, cl.basso, fg., timp., gr.cassa).

Între aceste incizii legătura se face prin procedeul "cadenţei intruse". Aş observa, astfel, legat de fraza a doua a textului - "Mai sunt şi alte puteri..." - faptul că ultimul acord al concentratului coral subliniază cuvântul "alte", reliefându-l (accentuarea acestui cuvânt se realizează simultan prin coroană -𝄐- şi prin culminaţia melodică).

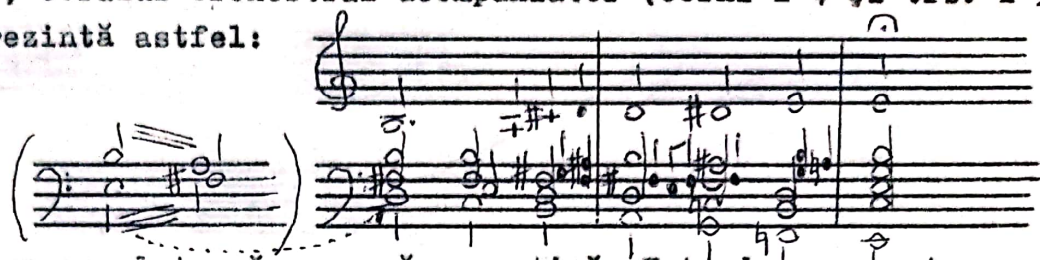
Schema melodică a părţii vocale este următoarea:



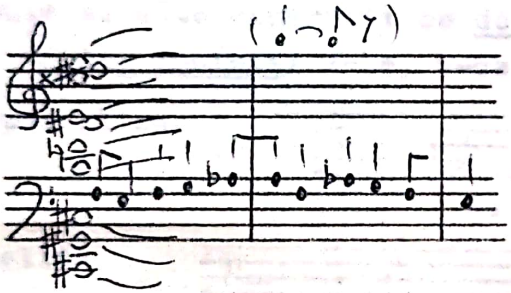
(Sunetele încercuite au valori mai mari - inegale însă.)

rezultând scara posibil de
de interpretat fie ca un frigic
pe si, fie ca un eolic pe mi (eventual ambele, succesiv), cu trepte mobile, în primul tronson evidenţiindu-se, în două ipostaze, celula cromatică întoarsă.

În reducţie, coralul orchestral acompaniator (m.1-3) (corni 1-4 şi trb. 1-
con sord.) se prezintă astfel:



Prin re♯ şi fa♭ se completează o scară cromatică. Este de remarcat scara descendentă de la trb., basul armoniei, care este un clar frigic pe mi (primul mi apărând în măsura precedentă în tremolo-ul violoncelelor) Partea orchestrală din măs.5-6 are următoarea configuraţie:



Ceea ce se impune aici este tetracordul micşorat - echivalent celui din finalul inciziei (2.215) pg.15 sus (după replica lui Manole: "Părinte Bogumil, ajută-mă!"). Este un acord minor pe do♯ (corespunzând finalului vocal), parazitat de sunetele si, re şi re♯. Linia melodică (susţinută de cl. basso şi fg.1) se detaşează cumva independent, conţinând pe la♭ enarmonic cu sol♯ dar şi pe sol♮. Oricum, acordul (care reuneşte cornii 1-4, tr.1-3, trb.3, tuba şi timp., cărora li se adaugă gr.cassa) se întrerupe exact pentru a lăsa tetracordul micşorat în toată puritatea sa.

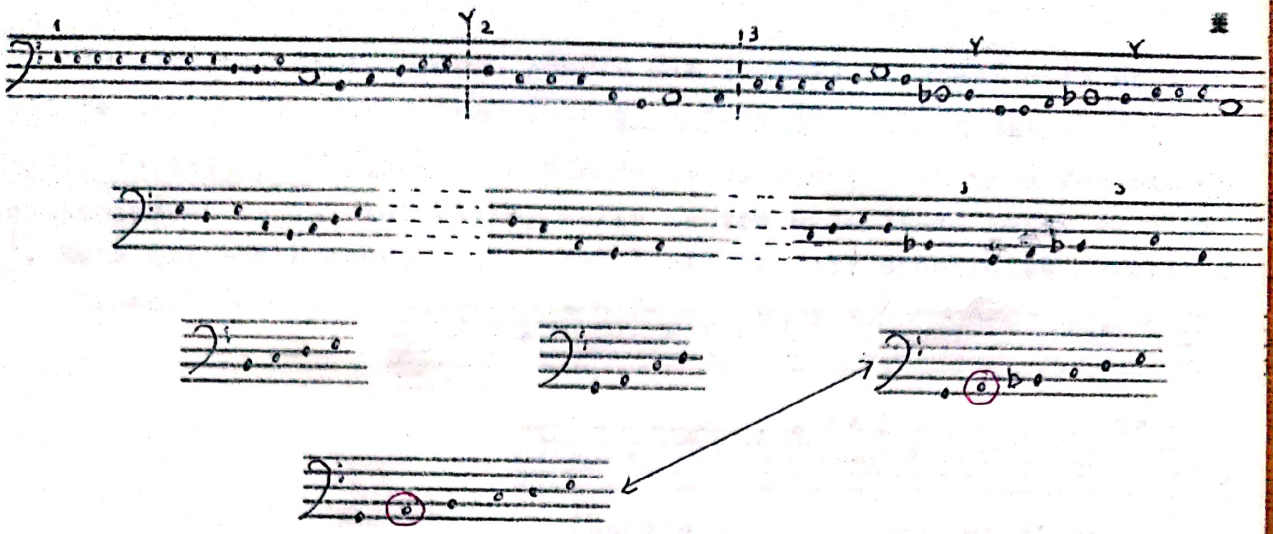
(2.242) /6a/ m.7-11.

O măsură orchestrală precede noua frază vocală, pe care o susţine în continuare (m.7-9) pe cuvintele "Femeile noastre au ieşit lângă râu la miezul nopţii"...

"...şi-au stins lumânări în apă" primeşte o nouă orchestrare, al treilea fragment constituindu-se pe textul "pentru a deslega blestemul, dacă e blestem - dar nu a fost" (articulaţia vocală interioară nefiind marcată orchestral în vreun fel).

Reiese şi aici o subîmpărţire tripartită, care nu afectează cursivitatea textului ci, dimpotrivă, îi conferă firesc şi expresivitate în detaliu.

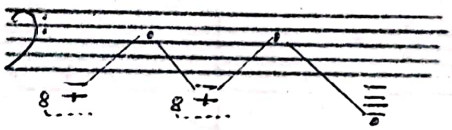
Linia vocală (a cărei prezentare schematică sub forma doar a unor valori lungi şi scurte îi subliniază profilul de rezonanţă gregoriană) este următoarea:



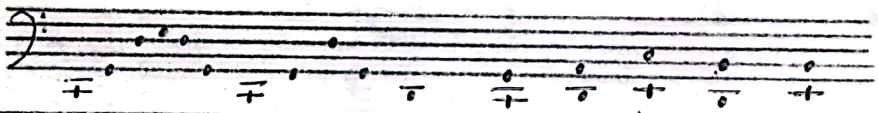
Linia melodică este centrată în jurul sunetului la. Pornind de la acest considerent, se pot deduce două scări pentacordale cu subton: una de tip eolian, cealaltă de tip frigian. Acompaniamentul orchestral face posibile şi alte centrări: pe do(mi), pe fa, pe sol(mi).

Prima incizie: v-le, v-celli, cb. + arpa şi piatto gr.

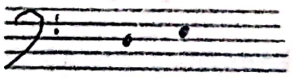
Harpa: gliss.



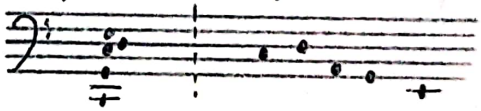
V-celli:



V-le:

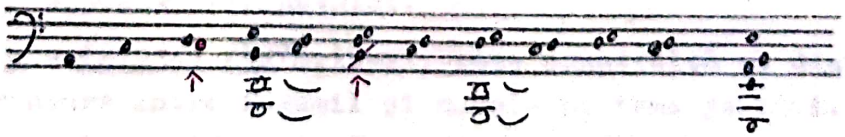


Cb.:



Cea de a doua incizie promovează la v-le, v-celli şi cb. următoarea succesiune acordică:

Cea de a treia incizie deplasează acompaniamentul orchestral la arpa şi fg., cărora li se adaugă în măs.11 piatto. În reducţie avem următoarea configuraţie sonoră: ***



---

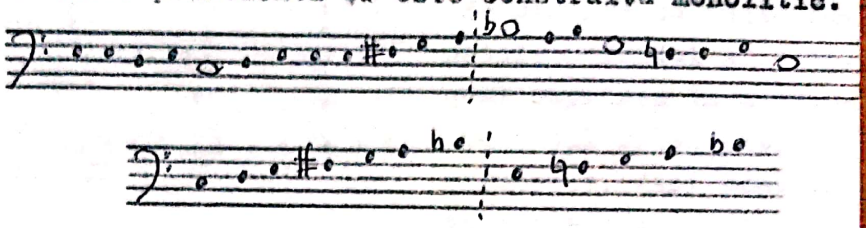
* Am încercat în schema melodică un sistem de codificare ritmică simplificată: o = valoare mai lungă într-o succesiune de valori scurte (un fel de popas-accent; ! = delimitarea unei incizii caracterizată diferit orchestral; Y = respiraţie, pauză interioară în linia vocală.

** Între versiunea pentru pian şi cea orchestrală apar două diferenţe: un do în măs.10, fără si pe timpul 3 în măs.11. Cu privire la acest si s-ar putea să fie o greşală, dat fiind faptul că se ciocneşte fără evidentă justificare muzicală cu sib de la partea vocală

În cântare, desfăşurarea sonoră din (2.242) se arată a fi sprijinită pe următorii piloni armonici: do - fa - la - sol - mi.

Strofa (2.243) /6a/m.12-14, se înrudeşte cu precedenta prin formula de acompaniament de la violoncele, motiv pentru care le-am notat cu j şi $j^1$. Este mai concentrată decât precedenta şi este construită monolitic.

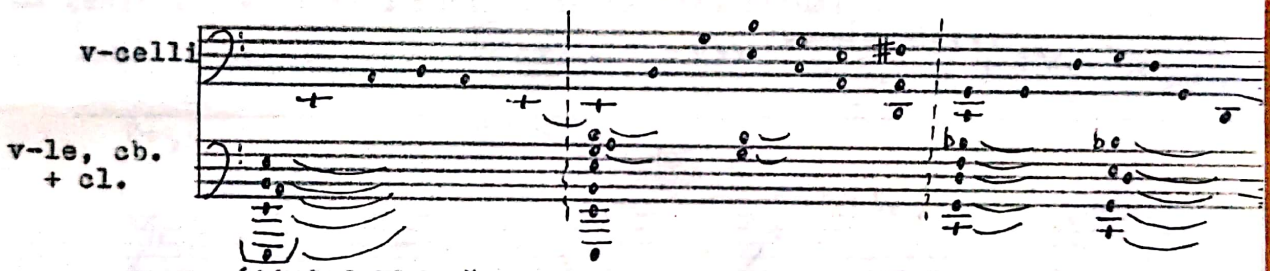
Traseul vocal:



Acustic 1

Segment dintr-un posibil mod mixolidic tot pe do

Acompaniamentul orchestral este încredinţat coardelor grave (v-le, v-celli, cb.), cărora li se adaugă în măs.14 cl.1 cu un singur sunet - si♭ - care-l susţine iniţial pe cel de la bariton. În reprezentare schematizată s-ar prezenta astfel:




(Aici dublează arpa şi fg. din fragmentul precedent)

Într-un fel s-ar putea face totuşi o departajare structurală pe măsuri:

măs.12 - orchestra (în maniera unei cadenţe intruse, primul timp marchează şi finalul vocal al strofei precedente)

măs.13 - reintră vocea

măs.14 - adaosul clarinetului.

Ultima strofă - k - (2.244) /6a/m.15-21, este construită pe dialog vocal: o nouă înfruntare între Bogumil şi Manole pe tema jertfei. Şi aici discursul muzical este eşalonat pe trei etape:

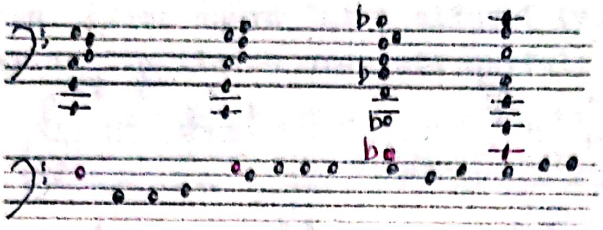
1. "Un singur lucru mai poate s-ajute";
2. "A fost odată săpat în piatră"...
3. "...să nu ucizi. Şi alt fulger de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile".

În afară de orchestraţie, atrage atenţia (ca mijloc suplimentar al acestei departajări) şi ușoara modificare a tempo-ului: ♩. = 72; 𝅗𝅥 = 60;

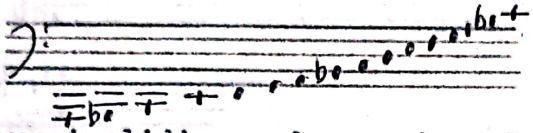
♩ = 72.

1. A se vedea comentariul de la p.21 privind motivul ∝ - corni şi voce...

Orchestra păstrează alcătuirea anterioară (v-le, v-celli şi cb. + cl. m.15-16) dar evoluează acordic, pe următoarele structuri:

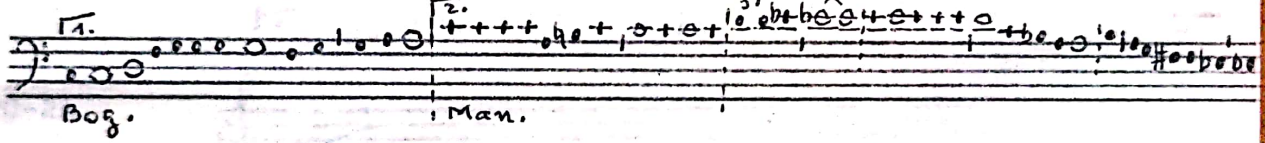
corni + voce 

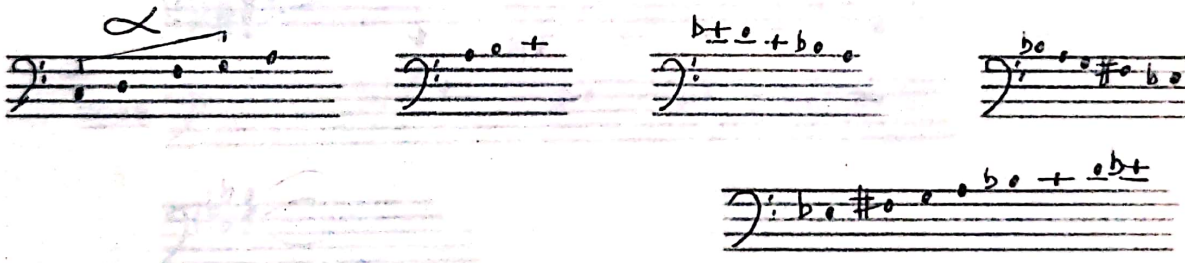
Se observă că toate sunetele cornului şi vocii sunt cuprinse în acompaniamentul celorlalte instrumente, deci sunt întărite sonor.

Totalul sonor:  sau

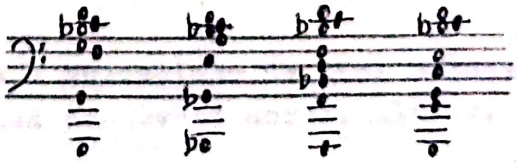
(Frigic pe la sau mixolidic pe do; nu-i exclus nici ionianul pe fa - toate însă având substrat pentatonic).

2. Segmentul al doilea se suprapune peste primul prin voce (m.16), schema generală melodică a vocilor în (2.244) fiind:



(Cromatic 3c)

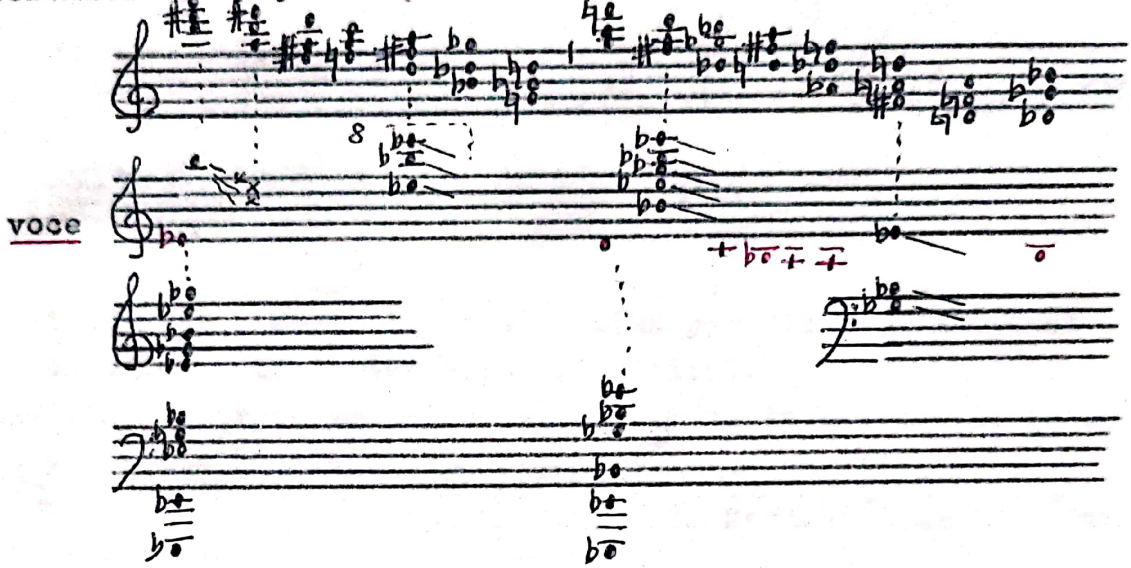
Revenind la acompaniamentul orchestral: în cel de al doilea segment el rămâne acordic - cu o anumită sacadare imprimată de coarde (care sunt utilizate aici în totalitate) şi de timp., care marchează un contratimp. Fg. şi cfg. susţin cu valori lungi unele sunete ale corzilor şi timp. Acordurile sunt următoarele:  Comparând cu linia vocală se poate constata că sunetul do$^1$ este susţinut în acorduri în timp ce Si♮ este contrazis - e drept, după o măsură, prin sib.

3. Ultimul segment angajează succesiv toată orchestra, într-o culminaţie mai întîi, corespunzând sunetului mi♭$^1$ din partida vocală, şi apoi într-o prăbuşire vertiginoasă - răspuns la urcuşul din finalul strofei

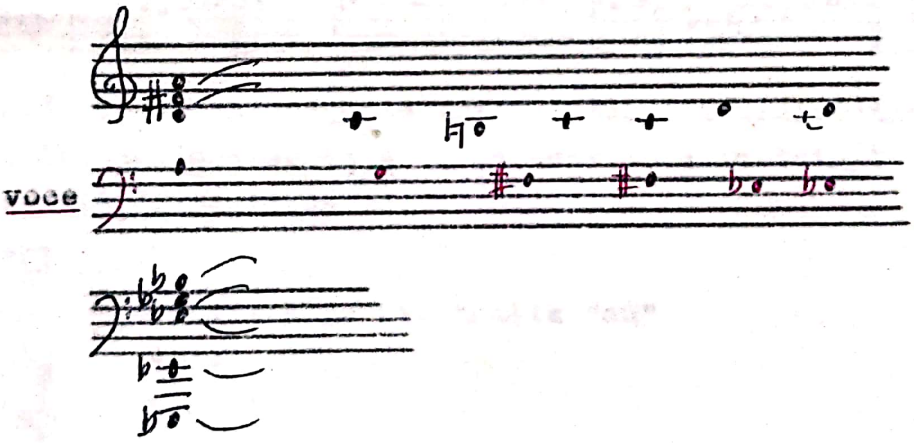
2.1 . Sunt trei planuri în măs.18-19, care tind să fuzioneze în măs.20-21:
- suflătorii de lemn (tremolo descendent)
- alămuri (sunete lungi)
- coarde (glissando-uri întrerupte și deplasate dintr-un registru în altul)

fg. și cfg. plasându-se cumva între alămuri (m.18) și lemnele înalte (m.19). Schematic situația se prezintă astfel:

m.18-19




m.20-21




3. Găman reperele /6a/m.21 (Anacruză) - /8b/

În legătură cu celula $\alpha$ și alte trasee intonaționale a se vedea p.21.

3.1 /6a/m.21 - /7a/

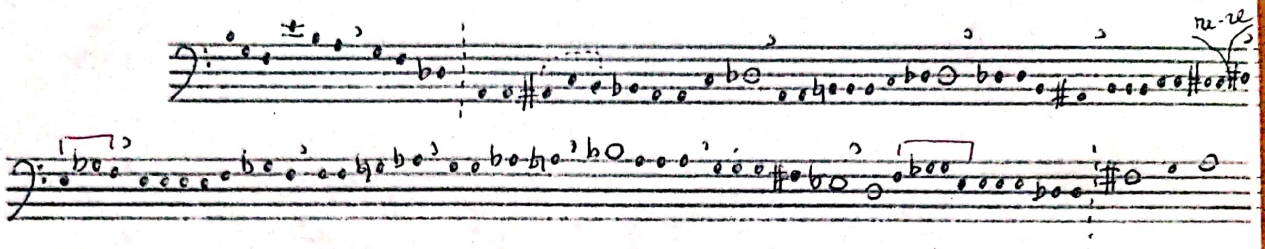
În ansamblu se prezintă ca o succesiune de trei momente diferite ("lanț"), al doilea și al treilea promovând corul, alături de vocea lui Găman.

3.11 /6a/m.21 - /7/

Cele 10 măsuri componente sunt construite unitar pe trei planuri:
- vocea = "Sprechgesang"
- textură orchestrală (v-celli și cb. cvadruplu divizați) pe celula $\alpha$ (mi-fa#-la-si // la#-si-la#-fa#)

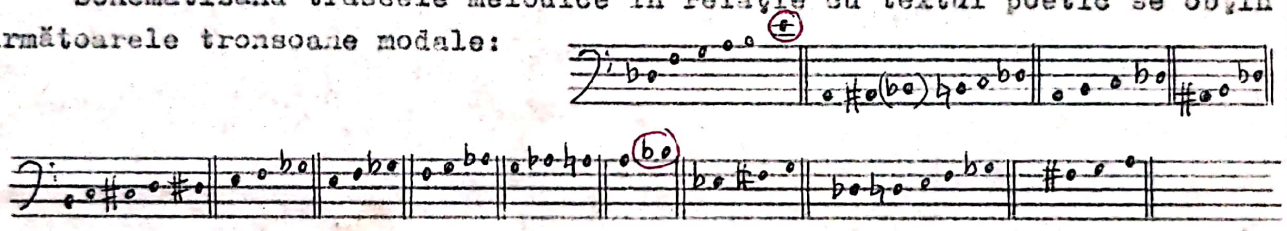
- gliss. la timpani mi - la♯ / la♯ - mi, ascendent şi descendent (rătăcit un si - mi).

Nefiind o înălţime absolută a vocii, important este mai ales ritmul şi accentul expresiv. În maniera ✝ este indicată totuşi o înălţime aproximativă a sunetelor, cu o grijă pentru detaliu (ca de pildă prezenţa unor alteraţii pe parcurs) care poate da de gândit în actul interpretării, motiv pentru care consemnez şi această schemă melodică virtuală:



(Începutul şi sfârşitul acestei incizii fiind pur vocale, am operat în această schemă o împărţire interioară tripartită).

Schematizând traseele melodice în relaţie cu textul poetic se obţin următoarele tronsoane modale:



Se evidenţiază şi pe această cale grija compozitorului, dincolo de voita relativizare intonaţională, de a da un sens melodic totuşi (cu gradaţii specifice) recitării baritonului.

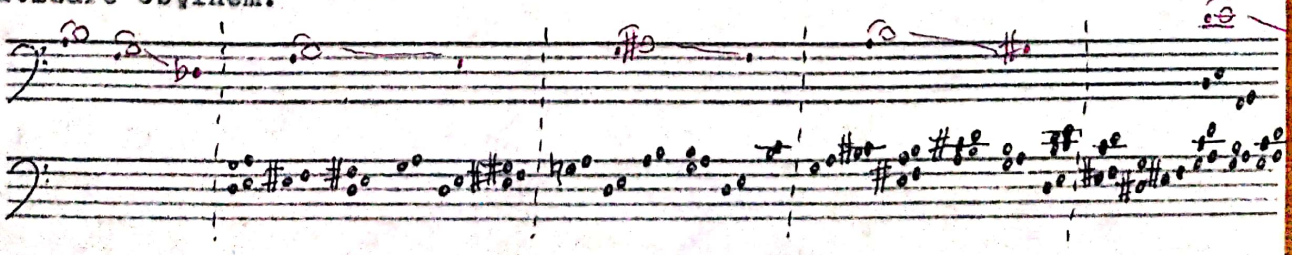
3.12 /7a/ m.1-6

voce + cor + orchestră pe exclamaţia "aù"

$T^{1}_{2}$ v-le

$B^{1}_{2}$ v-celli

Vocea anticipă cu o măsură intrarea corului şi orchestrei. Având în vedere şi măsura anterioară, de asemenea pur vocală, urmată de o coroană, se crează un fel de "falie" între cele două segmente formale. În 3.12 relativizarea intonaţională se extinde şi asupra corului şi orchestrei (sub forma parlando-ului şi glissando-urilor). Încercând totuşi o schematizare obţinem:



# A C T U L  I

**I.** Preludiul orchestral /1/-/1d/ 295

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1.1 /1/-/1a/ | | | 122 | A |
| 1.11 /1/ | | 78 | | |
| 1.111 m.1-7 | 28 | | | |
| 1.112 m.8-14 | 30 | | | |
| 1.113 m.15-19 | 20 | | | |
| 1.12 /1a/ | | 44 | | |
| 1.121 m.1-2 | 8 | | | |
| 1.122 m.3-5 | 12 | | | |
| 1.123 m.6-11 | 24 | | | |
| 1.2 /1b/-/1d/ (m.1-8) | | | 155 | B |
| 1.21 /1b/ | | 72 | | |
| 1.211 m.1-4 | 24 | | | |
| 1.212 m.5-8 | 24 | | | |
| 1.213 m.9-14 | 24 | | | |
| 1.22 /1c/-/1d/ (m.1-8) | | 83 | | |
| 1.221 /1c/ m.1-5 | 18 | | | |
| 1.222 m.6-12 | 33 | | | |
| 1.223 /1d/ m.1-8 | 32 | | | |
| 1.3 /1d/ m.9-12 | | | 18 | $A^1$ |

(Repriză eliptică)

(Observaţie: Raportul dintre cele două secţiuni reale se apropie de "proporţia de aur"- 295/112,69-185,31 - ţinând cont de faptul că secţiunea B are şi răriri, care determină implicit o dilatare formală).

Repere bibliografice:

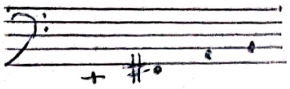
"Asemeni Meşterului Manole, care n-a 'aşezat temeliile pe şovăiala nisipului', nici compozitorul Sigismund Tudoţă nu ridică un edificiu artistic deasupra unui fundament incert: piatra de temelie a operei oratoriu o constituie o tetracordie (sic!) care va susţine, atât în plan orizontal cât şi în cel vertical, liniile de forţă ale arhitecturii sonore. Rezonanţa arhaic-pentatonică a acestei celule (mi-fa diez-la-si) creşte treptat în preludiul orchestral care, prin ampla pedală pe mi, evocă introducerea la Mathäus-Passion de Bach, iar prin arcuirea tensiunii aminteşte de Tristan und Isolde de Wagner - două puncte cardinale, între care drama Meşterului Manole apare împletită cu teme majore ale culturii europene". (Hans Peter Türk: în Programul de sală al primei audiţii, p.6).

"Observăm, aşa cum e şi firesc, un sunet pivot /.../ un 'Ur-sunet', amintind sunetul fundamental (mi bemol) al cosmogoniei wagneriene începută cu Aurul Rinului. Acest sunet-grund este MI, o lungă pedală, cu care va începe şi va termina introducerea orchestrală"...

"introducerea orchestrală destul de succintă"...

"trebuie să observăm prezenţa unor motive 'in statu nascendi'. Ele îşi vor dobândi un statut de mult mai mare importanţă şi amploare mai târziu - ca nişte pietre de temelie ale construcţiei:

Scanned with OKEN Scanner



(Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.7)

Sigismund Toduţă nu nominalizează acest preambul orchestral. Cornel Ţăranu îi spune "introducere" iar H.P.Türk - „preludiu".

Aş opta pentru această din urmă denumire în analiză, date fiind funcţia pe care o îndeplineşte prin raportare la întregul lucrării şi caracterul relativ închis. Va fi în acest fel diferenţiat faţă de introducerea orchestrală a actului III.

În Dicţionar de termeni muzicali (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984) se spune la p.391:

> "Începând din a doua jumătate a sec.16, numele (de "preludiu" n.n.) a desemnat /.../ piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc. În acest sens preludiu este sinonim cu introducere (entrada, entrée, intrada) sau chiar cu uvertură".

Iată însă şi o opinie mai nuanţată:

> "Dans les opéras français des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ s., la ritournelle d'orchestre se nomme aussi prélude. Par la suite, et particulièrement à propos de Wagner, on fera une distinction entre prélude et ouverture: le premier étant généralement moins étendu, de forme plus libre et davantage lié à ce qui suit, se présente en fait comme une sorte de développement symphonique des thèmes les plus importants de l'oeuvre (ainsi les préludes de Lohengrin ou de Tristan s'opposent-ils à l'ouverture des Maîtres chanteurs)". (Science de la Musique, sous la direction de Marc Honegger. Bordas, Paris 1977, p.827).

Sunetul-pedală pe mi, chiar dacă poate evoca introducerea la Mathäus-Passion, este în contextul acestei lucrări mai degrabă tangent cu ideea de "ison". Iată şi în acest caz o serie de repere bibliografice: În Dicţionar de termeni muzicali (op.cit. pp.247-248) Gheorghe Firca detaliază astfel termenul:

- Ca element de notaţie i. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice:
  - "nici suie, nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu)
  - "...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate ci repetă neuma precedentă"(Gr. Panţiru)
- Deşi element atât de important în execuţia muzicii bizantine, i. nu se supune în acest caz aceleiaşi preciziuni noţionale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii. I. devine astfel un sunet continuu ("comparabil cu fondul de aur al icoanelor" : A.Souris în art.Mélodie în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris 1961, vol.III), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară.
  - Afirmaţia aceluiaşi N.Ploeşteanu:
    > "Cucuzel /.../ a stabilit i. melodiilor papadice"

    ar putea să sugereze o dependenţă a i. de anumite tipuri de melodii.

- practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie.

- Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal
(cu excepţia, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile occidentale similare)
i. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon sau de pedala polifonico-armonică.
- O pedală, în general,
"...conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de altă parte, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A.Souris).
- Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului "ţinut" este proprie şi execuţiei cu ison.

/Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume la sfârşitul unei piese instrumentale ca extindere a cadenţei, prin "dilatarea"acordului de dinaintea acordului final, isonul, propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei.

/Pedala se află întotdeauna în bas, pe sunetele T sau D, isonul plasându-se şi el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe f i n a l i s şi mai rar pe cvinta modului.

/Spre deosebire de pedală ce relativizează funcţiile armonice, printr-o indiferenţă aproape totală faţă de momentul tonal, isonul are o convergenţă nu numai faţă de finală ci şi de celelalte puncte ale melodiei
(subînţelege permanent finala chiar şi atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta).

/Tendinţa pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.

O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziţiile polifonice: desfăşurarea armoniilor în funcţie de punctul stabil al i. (D.G.Kiriac), desfăşurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu-i.), pedala-i. (P.Constantinescu); asimilat cu unisonul, i. participă - ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînţeles) - la obţinerea unor texturi polifonice, în speţă eterofonice (St.Niculescu).

În cazul "preludiului" la "Meşterul Manole" se simte tocmai acţiunea "centripetă" a pedalei pe mi, "convergenţa" faţă de toate sunetele suprapuse. Totuşi sunt şi caracteristici de pedală. Este vorba, deci, despre o pedală-ison.

Pe parcursul desfăşurării acestei secţiuni orchestrele introductive pedala-ison se manifestă diferenţiat şi cu unele intermitenţe:

I.1 1.11 (1.111) m.1-3 (timpul 1) ... 5-8 (cb. P.3-4 ... P.4) sunet prelungit);

/7 (1.112) m.9-14 (cb. P.4 sunet prelungit, P.3 pizz., pedală mobilă);

(1.113) m.15-19 (cb. P.4 id., P.3 schimbat ritmic, se adaugă din m.16 v-celli P.3-4 pizz. cu salturi de octavă; a se observa şi pedala ascunsă în partida figurală a Fg.2).

De remarcat că începând cu m.5 intervine pe toată durata acestei incizii Gr.cassa (col spazolino); ca nuanţă - creştere treptată, în valuri, de la ppp la f.

1.12 (1.121) fără pedală-ison, care se întrerupe o dată cu prima măsură şi cu diminuarea bruscă a intensităţii;

/1a/ (1.122) revine sub forma sunetului prelungit (la cb.P.4 m.3-5) şi a pătrimilor repetate (la cb.P.3 m.3-4);

(1.123) dispare, justificarea găsindu-se în pregnanta funcţie dominantică a momentului.

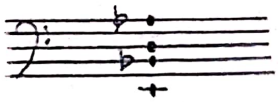
Se poate constata că modul în care este utilizată (sau nu!) pedala-ison pe sunetul mi se constituie într-unul dintre argumentele secţionării discursului (mai precis, ale schematizării propuse), la care se adaugă şi altele, de ordin tematic, asupra cărora voi reveni.

1.2 1.21 (1.211) dublă pedală la octavă (cb.P.3-4 şi P.1-2); se adaugă timpanii cu o formulă ritmică de o oarecare complexitate, extinsă pe toate cele patru măsuri (tremolo + lovituri izolate) - m.1-4;

/1b/

(1.212) m.5-8, aceleaşi instrumente, dar emisia prezintă intermitenţe la cb. iar timp. intervin doar cu lovituri puternice pe ultimul timp al fiecărei măsuri;

(1.213) m.9-10, cb. 3-4/1-2 + timp. tremolo;
m.11-14 id. dar se mai adaugă la fg.1-2-3 o triplă pedală pe sunetele si bemol-re-la bemol.

Acordul global al acestei pedale este  (6-4-6)
Simetria acestei alcătuiri este însă perturbată de prezenţa sunetului do diez în registrele înalt şi mediu.

1.22 Aici prezenţa pedalei-ison este mai subtilă.

(1.221) sunetul mi prezent în motivul melodic, care suferă îmbogăţiri succesive, dar se sprijină în final pe el;

/1c/

ca sunet nedeterminat se poate vorbi despre o pedală la tom-tom picc. tremolo (con le dita); începând cu timpul 2 din m.4 motivul melodic porneşte de la mi, pentru a-l părăsi, ca apoi să-l reîntâlnească ca sunet frull. la tr. şi tremolo la v-le, în registrul acut, dar nu ca sunet de bază ci ca sunet în acord:

(1.222) m.6-8, se menţine pedala aceasta ascunsă armonică (susţinută şi de tom-tom şi piatto sosp.picc) sunetul mi fiind cuprins şi în tânguirea melodică, fiind un fel de sunet-pivot; în această formă melodică se păstrează şi în m.9-12;

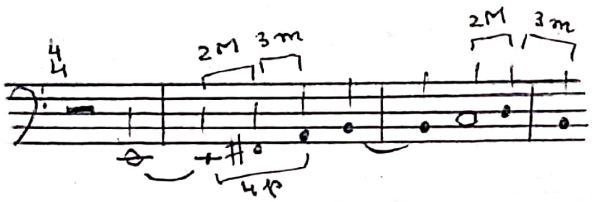
/1d/ (1.223) revine pedala lungă la cb. P.1-2 şi P.3-4 la octavă + tremolo de timp., m.1-4; în m.5-8 se retrage cb. P.1-2

1.3 m.9-10 (timpul 1) se menţine cb. P.3-4, susţinuţi fiind de v-celli P.4.

Reiese că pedala-ison este prezentă aproape tot timpul, în diferite ipostaze, jucând un rol important în articularea interioară a discursului, aşa cum relevă, de altfel, şi schema formală.

Din punct de vedere tematic, articularea bistrofică a "preludiului" se bazează pe opoziţia a două elemente distincte, care, diferenţiate expresiv, ar putea fi investite şi cu o anumită încărcătură simbolică.

Motivul iniţial (pe care-l voi nota convenţional $\propto$), are următoarea configuraţie:




Depistăm în alcătuirea acestui motiv două structuri arhaice: o tetratonie (mi-fa diez-la-si), care a şi fost menţionată în comentariile lui H.P.Türk şi C.Ţăranu, şi o tricordie.

Iată în acest sens câteva repere bibliografice:

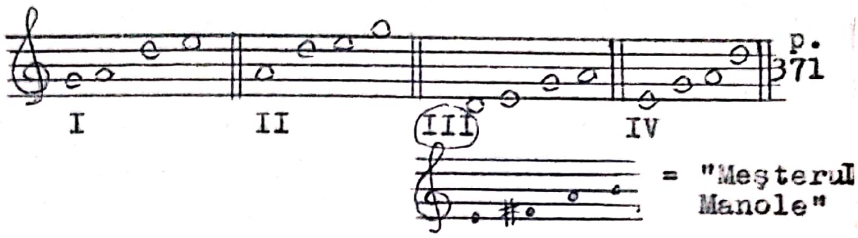
> "Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonaţii biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă sunt tonul (secunda mare), terţa mică şi cvarta perfectă (în asocierea ton - terţă mică, ton-cvartă perfectă)"(Constantin Răpă: Teoria superioară a muzicii vol.I - Sisteme tonale. Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca 1986, p.5).

După cum se poate observa, aceste caracteristici intervalice se suprapun întru totul motivului dat. În lucrarea citată mai găsim şi următoarele afirmaţii:

> "...intonaţiile oligocordice şi pentatonice rămân prezente şi azi în melodica folclorică şi în muzica cultă de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, ateştând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice, piloni pentru construiri melodice în toate stilurile ulterioare" (p.27).
>
> "Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice şi pentatonice au rămas peste mile-

nii ca nestemate ce pot alcătui fie lanţ de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru brodări ornamentale" (p.28)

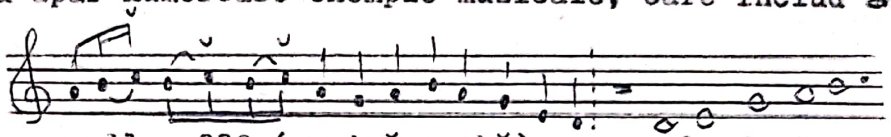
În studiul "Despre o melodie rusă" (în Opere vol.I, Editura muzicală Bucureşti 1967), Constantin Brăiloiu menţionează patru scări tetratonice posibile, varianta a treia corespunzând (în transpoziţie) celei din "Meşterul Manole":



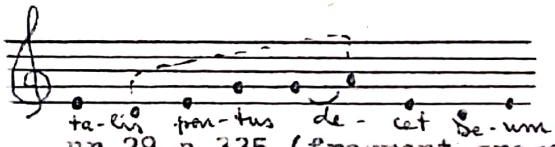

p. 371

= "Meşterul Manole"

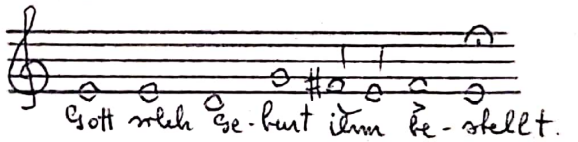
În respectivul studiu apar numeroase exemple muzicale, care includ această intonaţie:



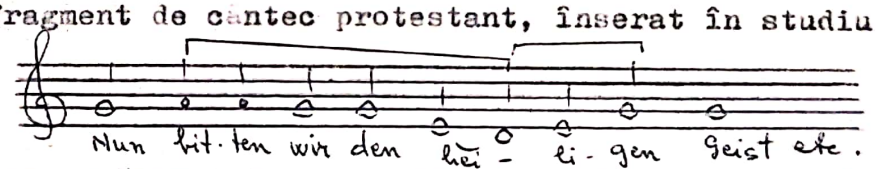
nr.11 p.330 (muzică arabă) = exemplu de "pentatonism" (modul IV) cu pien (v)



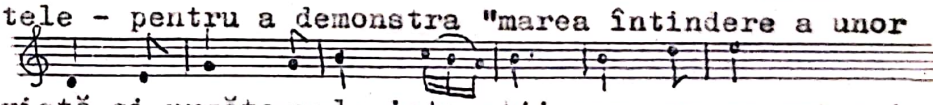

nr.29 p.335 (fragment gregorian); va fi comparat cu un fragment de cânt protestant, pentru a se demonstra evoluţia spre heptatonic:



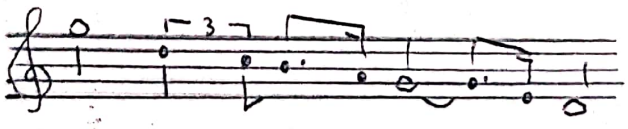

Iată şi un alt fragment de cântec protestant, înserat în studiu cu nr. 125 la p.361:



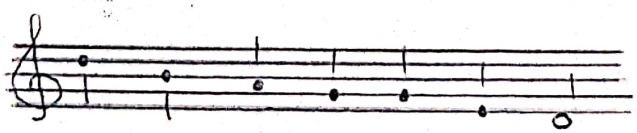

Interesant este şi următorul fragment dintr-un cântec truver (nr.42 p.340) dat - între altele - pentru a demonstra "marea întindere a unor melodii pentatonice".



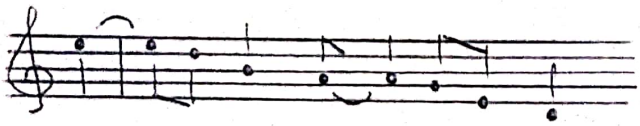
La acelaşi paragraf există şi următoarele intonaţii care ne-ar putea interesa:




nr.45 p.341 (Elveţia)



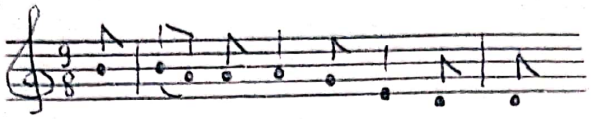
nr.46 p.341 (Noile Hebride)



nr.47 p.342 (arabo-berberi)

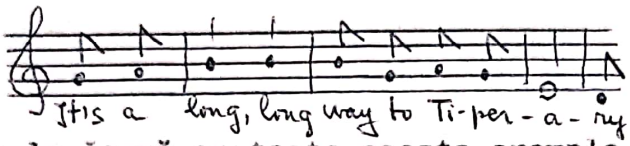
La capitolul "desene melodice" găsim următoarele exemple:

nr.50 p.342 (Anglia)



nr.51 p.343 (indienii din California)

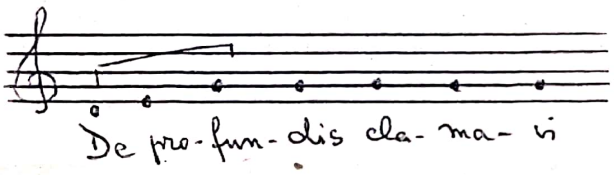
nr.52 p.343 (epitaful grec al lui Tralles)



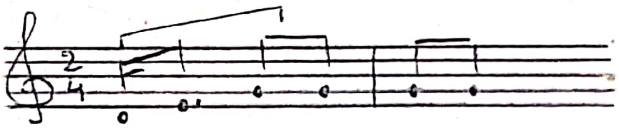

nr.53 p.343 (celebru cântec soldățesc englez)

În legătură cu toate aceste exemple C.Brăiloiu remarcă: "Limitată la scara modului IV, pe care o parcurge de la un capăt la altul, coborârea pe 5 este, poate, cea mai obișnuită pretutindeni" (p.342).

Intonația este prezentată și în variantă restrânsă, tritonală:

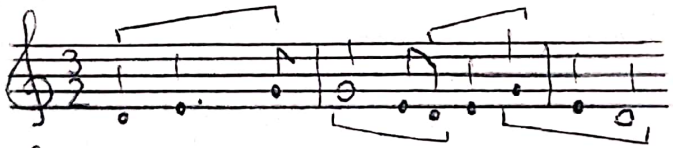



nr.72 p.347 ("incipit gregorian tricordal I" - "introduce al doilea, al treilea și al optulea ton al psalmilor")

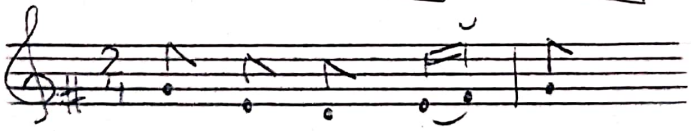


nr.73 p.348 (melodie havaiană)

nr.74 p.348 (fragment din Sumatra)

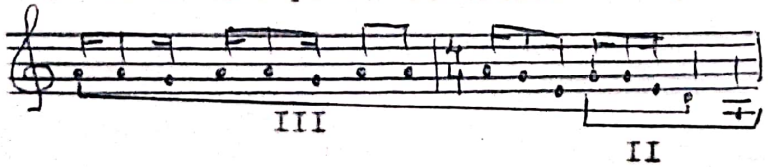


nr.75 p.348 (fragment englezesc)

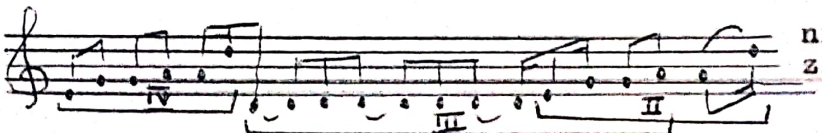


nr.76 p.348 (Ucraina)

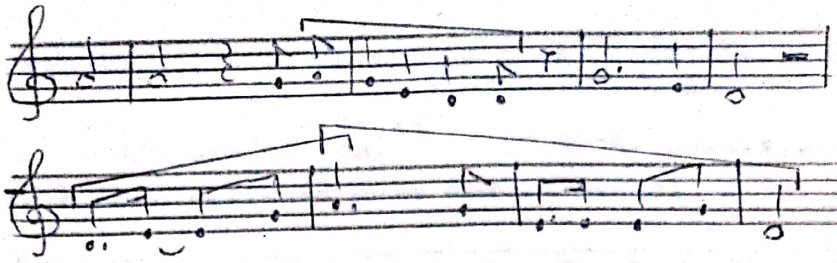
Afirmând că "tetratonismele, în special tetracordale, se confundă, mai mult decât în pentatonic, cu gama completă a modurilor" (p.373) dă alte exemple care ne-ar mai putea interesa:




nr.186 p.373 (indieni)




nr.188 p.373 (muzică Nô japoneză)

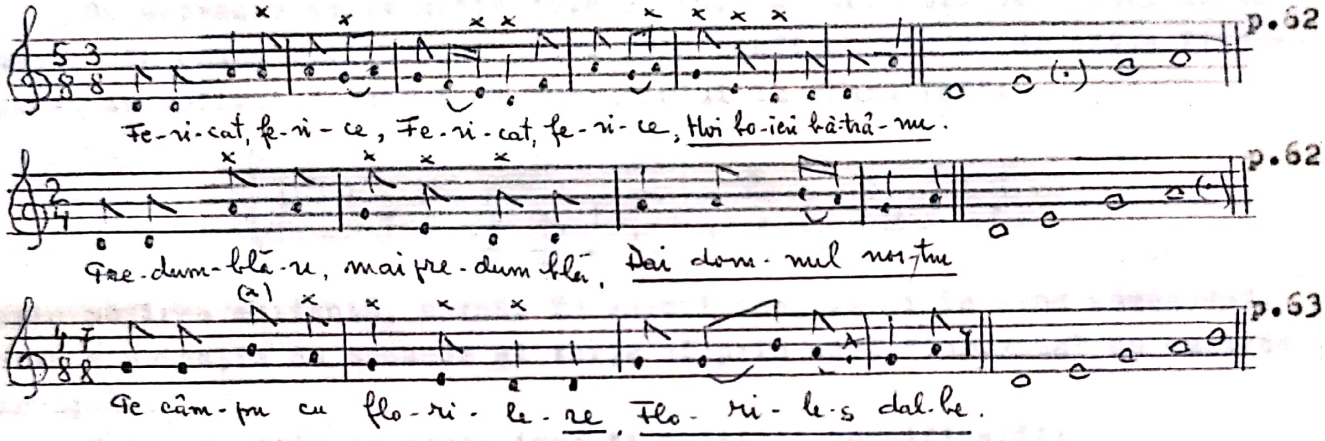


nr.188 p.373 (negrii)

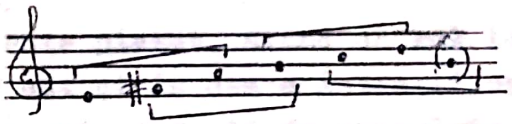
nr.139 p.373 (indieni)

Toate acestea sunt exemple străine de muzica românească, raportabile la aceasta numai în virtutea ideii că anumite straturi elementare ale limbajului muzical se interferează pe toată suprafaţa pământului.

Exemple româneşti pot fi însă extrase din lucrarea mai sus citată a lui C.Răpă, unde, la cap. "Sisteme tonale traco-dace" găsim următoarele exemple (în care succesiunea tetratonală apare în forma sa descendentă):

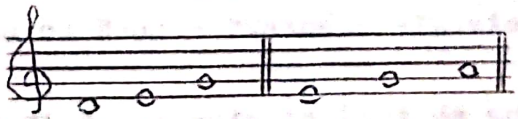



Pornind însă de la "incipit-ul gregorian" menţionat la p.7, s-ar putea interpreta motivul ∝ şi ca un cumul de mai multe desene tricordale sau tritonale:



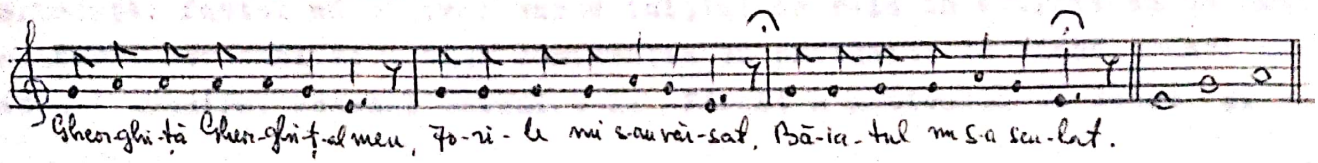
"Tritonul constituie o formaţiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice:

a) ton + terţă mică (cel mai frecvent)



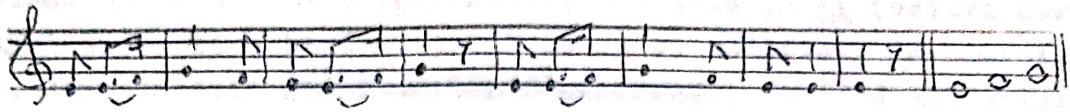
(C.Răpă: op.cit. p.302)

Cea de a doua variantă este ilustrată printr-un exemplu găsit la G.Breazul: Pagini din istoria muzicii româneşti vol.V p.139:



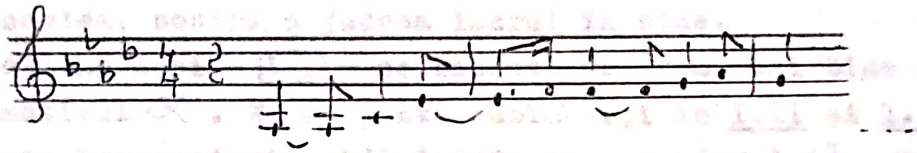
"Tricordul este un mod cu trei posibilităţi de scară:
- din tonuri, reprezentând forma cea mai utilizată
- din semiton şi ton
- din ton şi semiton (C.Răpă, op.cit.p.295)

Pentru cea de a doua variantă este dat un exemplu citat după Emilia Comişel:



Din toate exemplele adunate până acum reiese că, dincolo de substratul intervalic arhaic, motivul pus de S.Toduţă pe frontispiciul operei-oratoriu trebuie judecat în sine, configuraţiei melodice propriu-zise adăugându-se cea ritmică: 3-1-1-2-2-1-1 (Ne-am putea imagina şi un vers de 7 silabe: ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ = dactil + ionic major)

Ca expresie acest motiv este sobru, auster, abia sesizabil la început din cauza registrului grav. Prin configuraţia sa ar putea fi comparat cu motivul de debut al preludiului la "Parsifal":



prin păşirea ezitantă, parcă, în valori inegale şi în sens ascendent, prin combinaţia de secunde şi terţe şi prin acel "torculus" ce succede urcuşului.

Este un motiv ce poate investi multiple semnificaţii:
- a "dorului de-a zămisli frumuseţe",
- a mereu începutei înălţări a construcţiei,
- a sacrificiului,

în funcţie de locul în care este plasat, având un rol important atât în arhitectura "preludiului" cât şi în cea a întregii opere-oratoriu. Este investit totodată cu o specială forţă de propulsie a discursului.

Revenind, în ceea ce priveşte "preludiul" în întregul său, la comparaţiile ce s-au făcut cu Wagner - "Aurul Rinului" (C.Ţăranu) sau "Tristan şi Isolda" (H.P.Türk) sau cu Bach - "Mathäus -Passion" (H.P. Türk):

În "Aurul Rinului" pedala pe mi bemol este în fapt un acord exploatat multiplu în rezonanţa sa.

Cât priveşte preludiul la "Tristan", este de menţionat pe lângă "arcuirea tensiunii" un detaliu de construcţie pe care-l găsim şi la S.Toduţă: faptul că motivul expus iniţial se reia la sfârşit ca un "remember". Personal aş adăuga comparaţia cu preludiul la "Lohengrin": aceeaşi arcuire, aceeaşi revenire la sfârşit a motivului de debut. Şi a-

ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşişderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

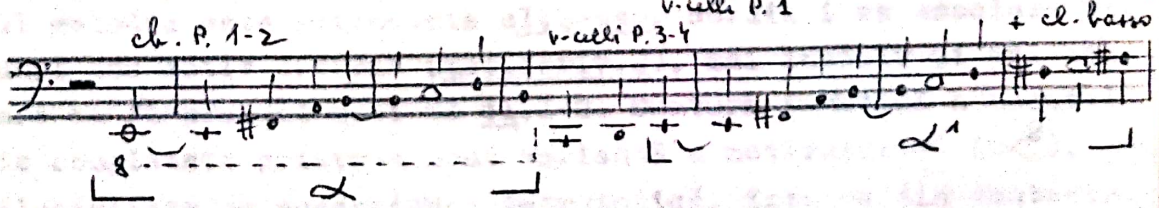
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumită strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

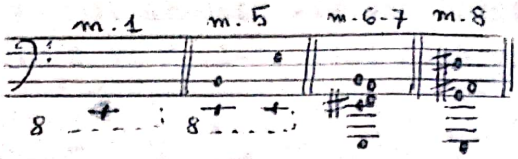
Prima secţiune deci - 1.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul $\alpha$ . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul său, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) 1 /17 m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav ($Mi_1$) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului $\alpha$ , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi o proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa#-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni creng uţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



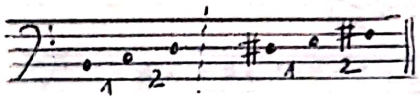
Armonic sunt de sesizat următoarele momente de evoluţie:



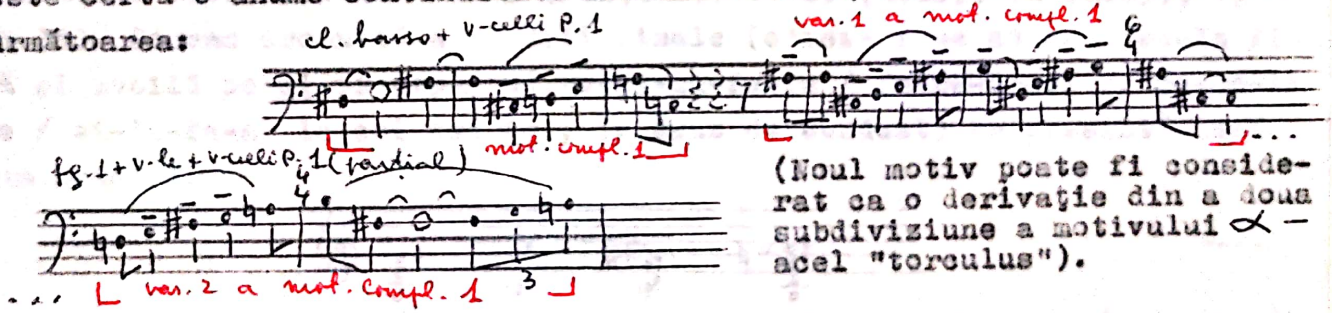

(1.112) /17/ m.9-14 (sau 8-14)

Ar fi de observat că m.8 are caracteristicile unui moment de legătură, motiv pentru care ar putea fi socotită ca făcând parte din al doilea segment, mai ales că intrarea cl.basso, ca dublaj al v-celli P.1 este marcată de compozitor prin semnul ⌐, care semnifică, în codul său personal, sublinierea tematică. (Varianta ar fi: 1.111 m.1-7; 1.112 m.8-14). Pentru această a doua variantă de subîmpărţire ar pleda şi ieşirea armonică din chinga tetratoniei emblematice.

Interesantă este formula de continuitate melodică, printr-un procedeu ce aminteşte "scordatura", aplicată aici tricordului din motivul $\alpha$ :



Din continuum-ul melodic se desprinde astfel un nou motiv, complementar (mot.compl.1). În expunerea şi reluarea sa îmbogăţită se evidenţiază pe de o parte un aspect al îmbogăţirii melodice iar pe de altă parte unele particularităţi de orchestraţie, vizând transmiterea melodiei de la un instrument la altul şi dublajele. Oricum, pentru întreg fragmentul 1.11 este certă o anume continuitate melodică. Aici, în 1.112, melodia este următoarea:



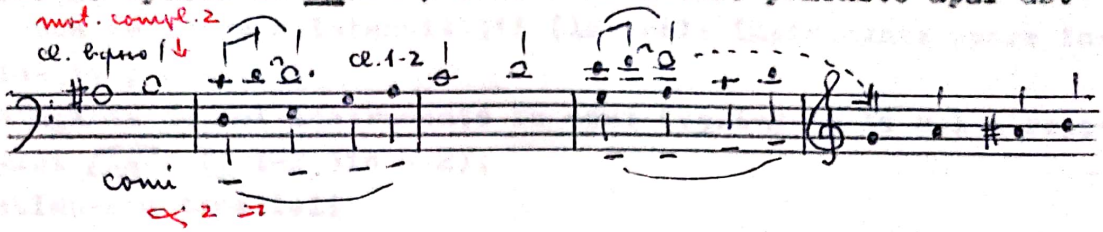

(Noul motiv poate fi considerat ca o derivaţie din a doua subdiviziune a motivului $\alpha$ — acel "torculus").

Noile ipostaze melodice ne comunică, în mod evident, o stare de ezitare, de incertitudine, de oscilaţie, un urcuş mereu frânt.

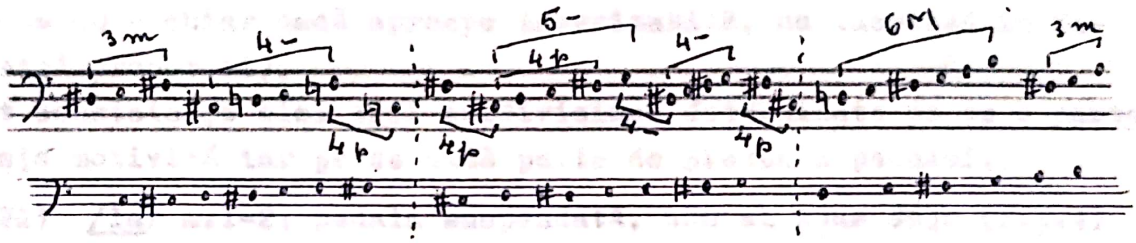
(1.113) /17/ m.15-19

Urcuşul melodic este retransmis cl.basso, căruia i se asociază vi. sub forma unui nou motiv derivat (mot.deriv.2), mai incisiv şi mai concentrat, care va fi preluat apoi de cl.1-2. Ossatura tematică a acestei incizii este completată printr-o nouă variantă a motivului $\alpha$ ($\alpha^2$), bazată în exclusivitate pe succesiunea tetratonică. Extrase din contextul

orchestral, care pe lângă pedalele menţionate anterior mai cuprinde voci complementare cu rol armonic sau eterofonic precum şi un joc figural în triole de optimi al fg.1-2, cele două motive pomenite apar astfel:

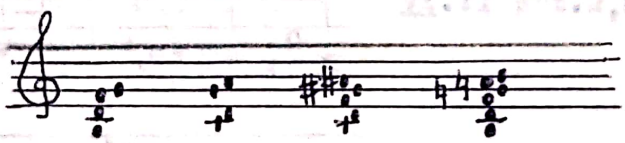



Sub această formă motivul ∝ (purtând şi indicaţia poco marcato) dobândeşte o alură imperativă, în această ipostază identificându-se, cred, cu ideea jertfei necesare. Mot.compl.2 poate fi considerat ca o derivaţie a mot.compl.1, în care este prezentă şi o componentă tetracordală. Următoarea schemă melodică va fi, în acest sens, elocventă:




Reiese că în acest prim fragment formal există o continuitate certă melodică, cu sens predominant ascendent, marcând totodată trei faze de evoluţie motivică.

Fraza se suspendă pe un urcuş cromatic, într-o uşoară accelerare (?...>). De altfel tendinţa spre precipitare este marcată prin câteva schimbări metronomice: ♩ = 63 (iniţial); 66-69 (m.10); 72 (m.13); 79 (m.15). Schema armonică a măsurii finale (căreia i se adaugă pedala fixă şi mobilă pe mi şi arpegiul re-si-la-fa-re / fa-re-do-si // re-do-la-re / si-la-fa-mi la cei doi fg., în sens descendent) se prezintă după cum urmează:



În ansamblu această primă subdiviziune, desfăşurată în mare în registrul f.grav, grav şi abia mediu, este ca o pastă întunecată, ca o negură sonoră, din care se desprind, parcă anevoie, traseele melodice semnalate, în continuitatea pe care o relevă analiza de detaliu. Finalul în cresc. şi accel. uşor, în care se impune mersul ascendent din discant, decupat brusc prin intervenţia unei noi idei, anticipă alte "rupturi" similare ale discursului muzical, pe parcursul actului I - sugerând "prăbuşirea", "neîmplinirea".

Relaţia dintre 1.11 şi 1.12 se realizează, într-adevăr, prin contrast. Astfel, chiar dacă în maniera unei "cadenţe intruse" (unele in-

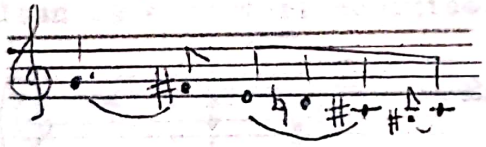
strumente antrenate în fraza precedentă îşi finalizează contribuţia pe primul timp din noua subdiviziune), decupajul discursului nu este mai puţin evident:

- brusca reducere a intensităţii (la unele instrumente apare indicaţia p subito);
- adăugarea de noi instrumente în acut (ob.1-2 de la m.1 a reperului /1a/, fl.1-2 din m.2);
- schimbarea tematicii;
- suspendarea pedalei multiple.

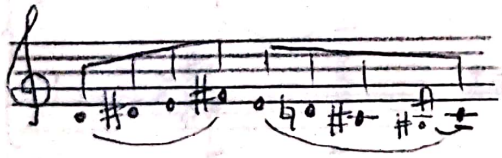
În întregul său 1.12 este mai concentrat ca dimensiuni faţă de 1.11 (se evidenţiază un raport foarte apropiat de "tăietura de aur": la totalul de 122 pătrimi din 1.1 raportul exact ar fi 75,39/46,60 - în partitură 78/44; desigur nu se poate nega faptul că accelerarea tempo-ului - se ajunge la ♩ = 80 - chiar dacă aproape insesizabilă, nu lucrează în favoarea acestei proporţii).

Se pot constata şi aici trei subdiviziuni determinate pe de o parte de componenţa motivică iar pe de altă parte de prezenţa pedalei.

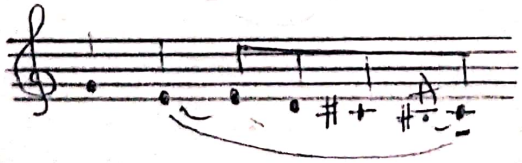
1.12 =(1.121) /1a/ m.1-2; pedala suspendată, cum am spus deja (v.p.4) Nu este vorba despre o temă pregnantă ci mai degrabă de o melodică difuză, "de diversiune" s-ar putea spune, o "pânză melodică", bazată pe un nou motiv complementar, al treilea, un fel de "motiv-familie". Mă refer la faptul că se suprapun sau se succed mai multe variante, cu mai mică sau mai mare forţă de penetrare:



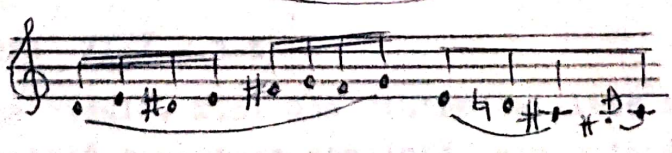
cl. 1-2, m.1



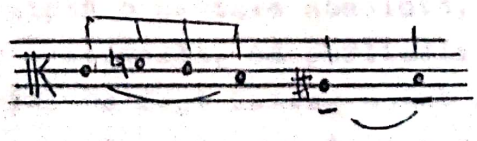
vi. II prt.2, m.1



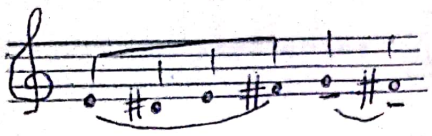
id., m.2



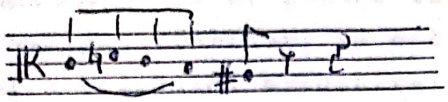
cl. basso, m.2



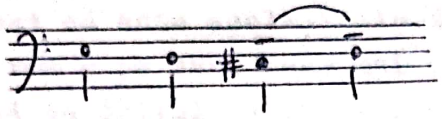
v-le part.2, m.1, reluat de v-celli part.2, m.2



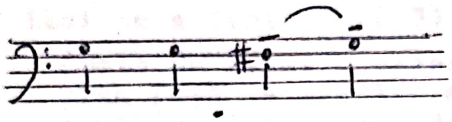
vi.II part.1, m.1



v-le part.1, m.1

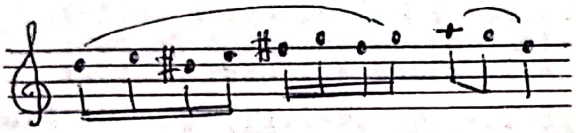


v-celli P.3, m.1

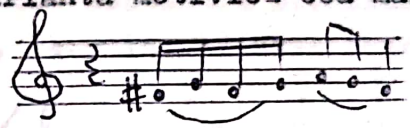


v-celli P.4, m.1

} în m.2 se inversează distribuţia aceluiaşi motiv

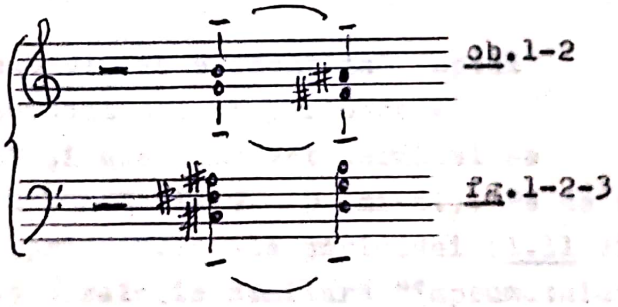


m.2 { ob.1-2 ; v-le part.2 (8-va inf)

(Din cauza registrului şi a dublajelor este varianta motivică cea mai reliefată, mai ales că se adaugă şi cl.1-2  )

La aceste variante motivice (pe care le-aş socoti, în ansamblu, ca fiind de asemenea dezvoltări ale celulei "torculus" din motivul iniţial ∝ ) se mai adaugă, asemeni unor componente reziduale, câteva celule "suspin", care dublând componentele motivice deja menţionate, se evidenţiază simultan ca suporturi acordice:

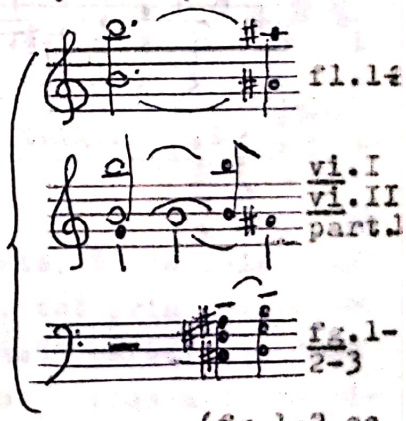
m.1



ob.1-2

fg.1-2-3

m.2



fl.1-4

vi.I

vi.II

part.1

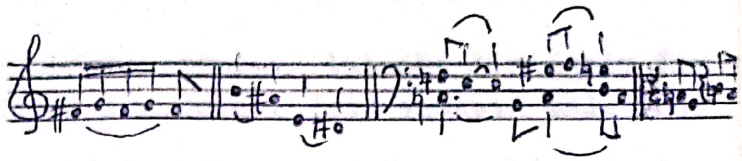
fg.1-2-3

(fg.1-2 se inversează)

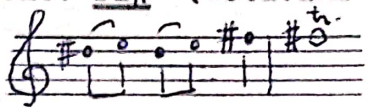
(1.122) /la/ m.3-5

Revine pedala. Nici una dintre celulele motivice care apar aici nu reprezintă o noutate absolută, ele putând fi înţelese prin prisma celor precedente, ca particole ce-şi dobândesc temporar o anume autonomie. De fapt întreg acest segment are caracterul unei anacruze ce anticipă revenirea în forţă a lui ∝.

Exemple de asemenea particole:



Pe baza unui motiv ce se impune la suprafaţa valului orchestral, prin dublajul realizat viorilor, la octava superioară, de către fl.1-2, pragul acut al ambitusului orchestral pentru acest moment: fa#$^{3}$ (octava a 3-a), impus aici ca o dominantă a unui ton de si :

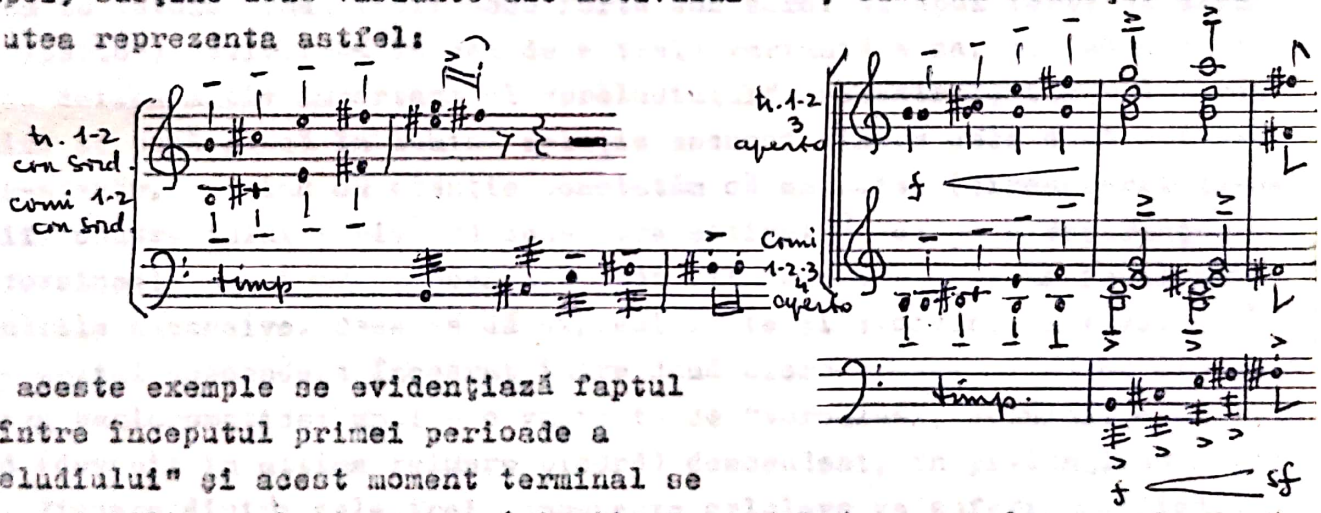


(De remarcat că este acelaşi tip de tricord - semiton-ton - pe care l-am mai întâlnit).

O dată cu trilul pe fa (care pare a "alunga" din nou pedala pe mi) începe incizia a treia (1.123) /1a/ m.6-11.

(Este de făcut o observaţie cu privire la reducţia de pian faţă de partitura orchestrală şi anume că apare o măsură în plus - în p.8, sist.4 prima măsură -, o zăbavă pe trilul dublu pe fa# ; partitura orchestrală o omite, făcând să intre simultan incisiva variantă a motivului care în reducţie apare abia în măsura următoare).

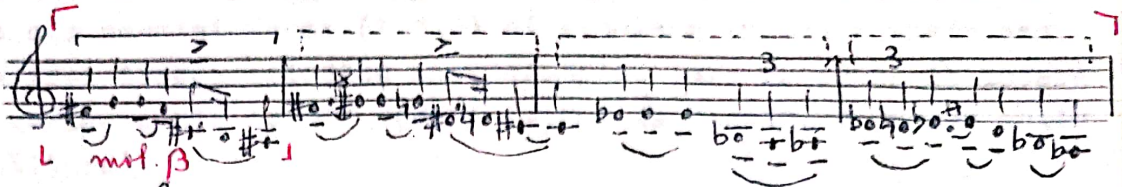
Trilul-pedală pe fa# (fl.1-2, ob.1-2, cl.1 şi apoi 1-2, vi.I-II, v-le; suflătorii menţin pedala, coardele marchează două impulsuri părăsind-o apoi) susţine două variante ale motivului , care în reducţie s-ar putea reprezenta astfel:



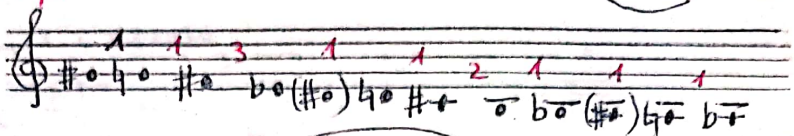

Din aceste exemple se evidenţiază faptul că între începutul primei perioade a "preludiului" şi acest moment terminal se poate stabili o relaţie T - D (mi-si). Pe de altă parte, între cele două subdiviziuni principale ale perioadei (1.11 şi 1.12), tot prin motivul ∝ se stabileşte o relaţie similară "împrumutului de frază" baroc, iar dacă ar fi să facem o referire la acele figuri retorice tot baroce atât de bine cunoscute de compozitor, ar trebui să ne oprim la "epanalepsis" sau "symploke" (începutul similar cu sfârşitul).

Cea de a doua secţiune a "preludiului" orchestral - 1.2 - prezintă faţă de prima un contrast de ordin structural, determinat de pregnanţa tematică a motivului β , a cărui cvadruplă expunere, în formulări mereu reînnoite, (/1b/ m.1-4) imprimă discursului o anume sacadare, cu efect expresiv determinat: este un fragment de monodie acompaniată (acompaniament acordic - coarde + lemne, fără fl. - tema fiind intonată de cornii

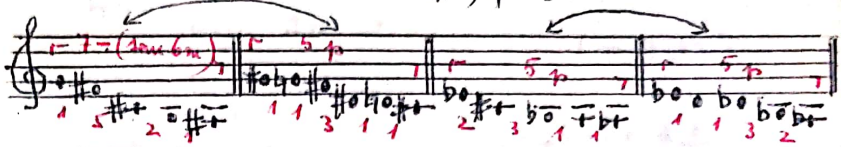
reuniţi) în care parcă ni se povesteşte ceva, cu intonaţii situate între cântec, doină, baladă sau, de ce nu, bocet. Iată această melodie:



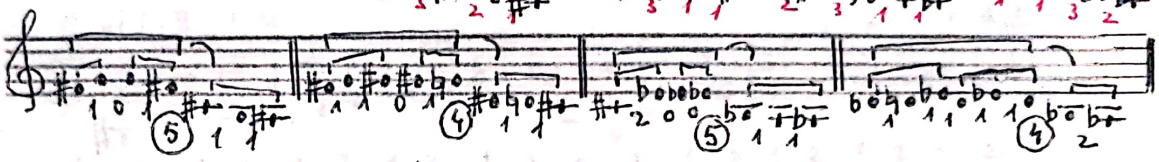
Totalul sonor:



care pe tronsoane apare:



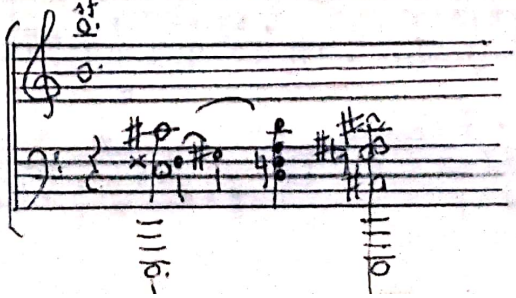
sau



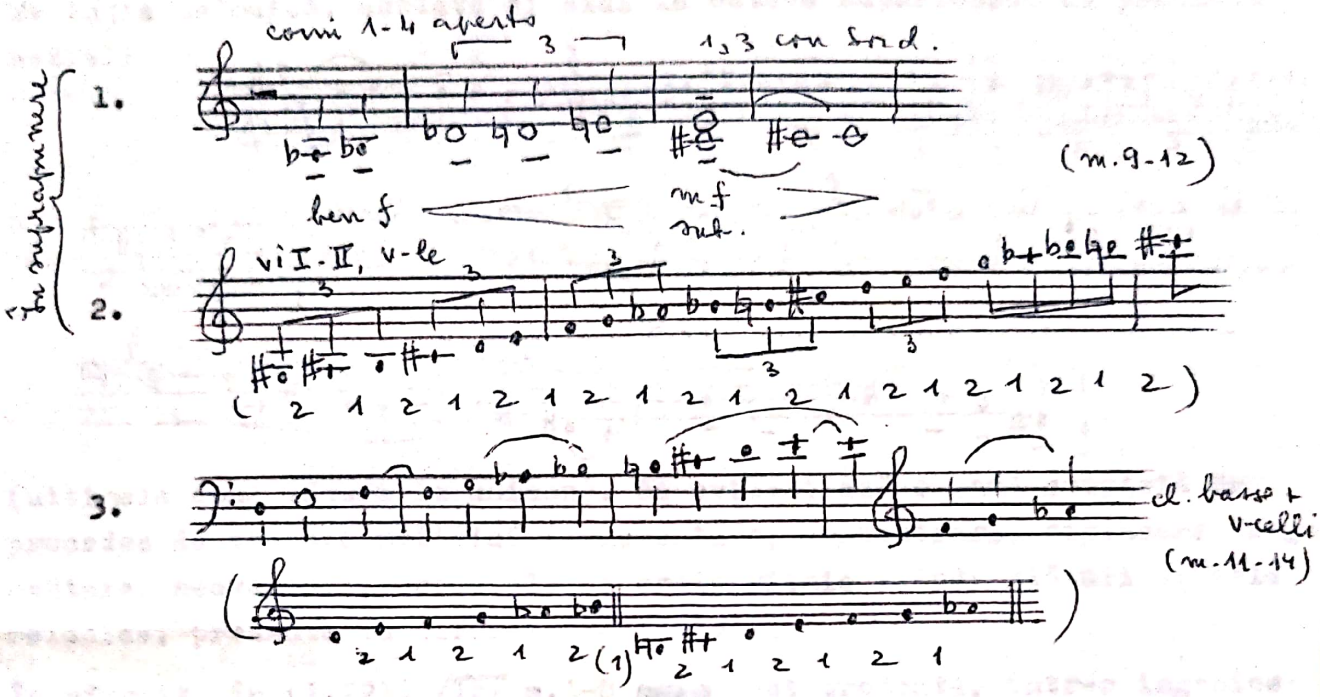
Este interesant felul în care Sigismund Toduţă foloseşte cornii ca punte de legătură între 1.1 şi 1.2, atât timbrală cât şi tematică: astfel, după ce au intonat (mai întîi poco forte con sord. şi apoi forte şi chiar sf "aperto") motivul $\alpha$ în cea de a treia variantă a sa, vin acum cu cel de al doilea motiv important al "preludiului" orchestral, timbrul comun venind să pună parcă în lumină relaţia ascunsă dintre cele două motive. Într-adevăr, privind cu atenţie constatăm că am putea (circumscriindu-ne ideii "contrastului derivat") considera motivul $\beta$ ca pe o recurenţă uşor distorsionată a lui $\alpha$ , nuanţată atât ritmic cât şi intonaţional prin reluările succesive. Ceea ce dă expresivitate şi elocvenţă motivului $\beta$ este saltul descendent încadrat între două micro-trasee melodice cromatice sau semicromatice: unul - o variantă de "torculus", celălalt - un tricord (devenit în ultima reluare bicord) descendent, în prelungirea saltului. Fiecare dintre cele trei componente celulare va suferi modificări pe linia esenţei sale structurale. Ne aflăm, cred, în faţa unei configuraţii melodice familiare compozitorului, (alături de altele) care-i definesc stilul pe linia unei expresivităţi melodice specifice.

O dată cu începutul celei de a doua secţiuni, revine pedala pe $Mi_1$, care se menţine până la sfârşitul subsecţiunii 1.21 (/1b/).

După incizia analizată mai sus (1.211), următoarele patru măsuri (1.212) impun un nou motiv, mai puţin individualizat melodic dar cu un caracter mai imperativ:



reluat ca şi precedentul de încă trei ori în reformulări îmbogăţite (de remarcat pedala-semnal pe si la fl.1-2 şi tr.1-2-3), pentru ca ultimele şase măsuri ale acestei fraze (1.213) să asocieze în suprapunere sau juxtapunere trei trasee melodice ascensionale, care ar putea fi interpretate ca variante ale lui ∝ (dacă legăm, în esenţă, de acest motiv ideea de înălţare):



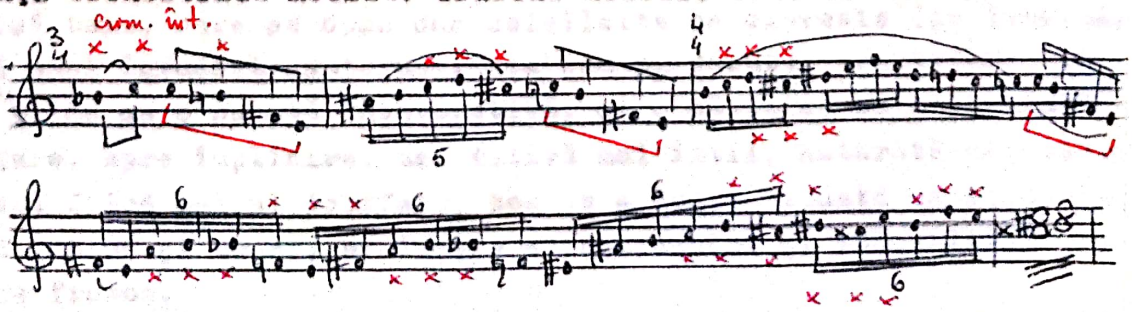

Este vorba, în mod evident, de o aceeaşi scară (sus cu omisiunea unui sunet, terţa rezultată întorcându-ne însă la forma originară a motivului ∝ ), în triplă ipostaziere ritmică. Suprapunerea primelor două ipostaze melodice ne oferă un interesant exemplu de eterofonie.

Cea de a doua frază - 1.22 (/1b/+/1c/) - se bazează în întregime pe prelucrarea motivului β , într-o tensionare crescândă, care aduce şi culminaţia preambulului orchestral.

În /1c/ pedala pe $Mi_1$ este suspendată, pentru a reveni la /1d/ până la sfârşitul "preludiului" (rămâne însă şi aici acea pedală latentă despre care am pomenit la p.4).

(1.221) /1c/ m.1-5

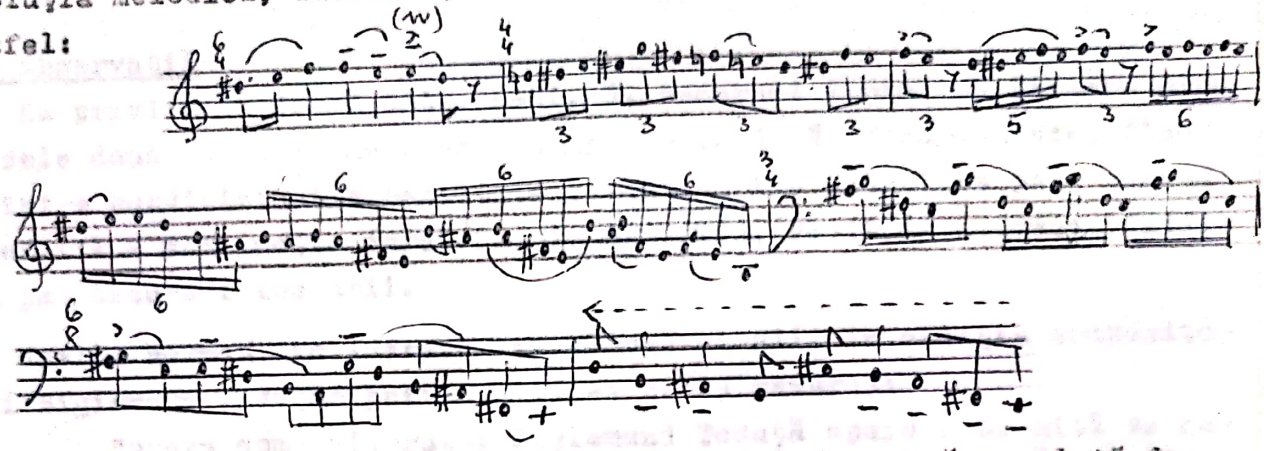
Este aproape monodic, cu dublarea la octavă sau chiar dublă octavă şi cu componenţa orchestrală mobilă. Traseul melodic este următorul:



(Sunetul cel mai înalt este $fa^3$ - octava a 3-a - la fl.; tremolo-ul se prelungeşte în m.6-8, tot redublat la octava superioară, la coarde, marcând legătura cu incizia următoare; în m.5 este susţinut şi de tr. în frull.).

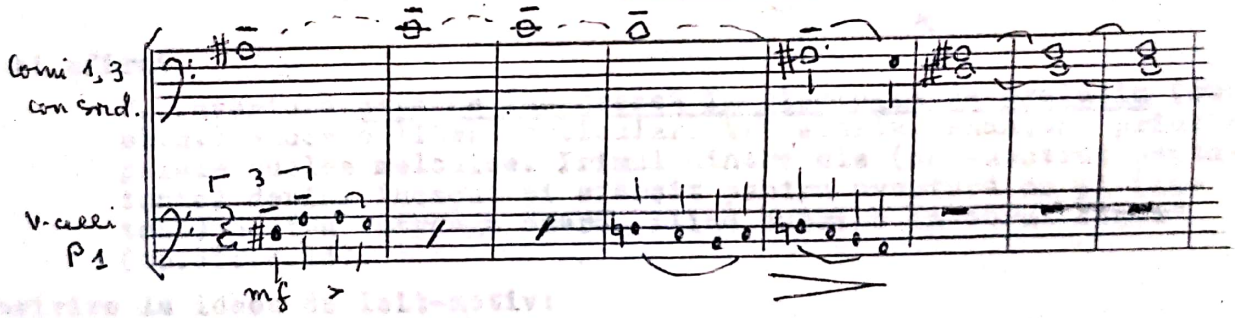
(1.222) /1c/ m.6-12

Evoluţia melodică, dublată şi aici la octava superioară, se prezintă astfel:



(ultimele două măsuri la unison). Se evidenţiază o gamă completă de procedee de tratare motivică (ornamentare, concentrare, diminuare, segmentare, secvenţare, aspectele de ordin ritmic fiind, alături de cele melodice, prezente în diferite variante).

În sfârşit, în (1.223) /1d/ m.1-8 sunt prezente, într-o ingenioasă suprapunere, alte două variante cu sens concluziv:




În m.9-12 = 1.3 revine motivul ∝ (în varianta ritmică din /1/ m.6-7), revenire care s-ar putea suprapune replicii lui Manole: "Sunt veşnic la început de drum".

Preludiul ne apare astfel ca o formă închisă, bazată pe arcul evolutiv a două teme, care se opun una celeilalte ca expresie (pe temeiul, totuşi, al unei înrudiri subterane, aşa cum am văzut), completându-se totodată: prima cu o nuanţă interogativă, ca o căutare, ca o năzuinţă spre înălţare, spre împlinire, meditativă mai întîi, hotărâtă mai apoi (imperativul fiind cel al jertfei); cea de a doua, situată ca ethos între baladă, doină şi bocet, proiecţie a zbuciumului şi îndoielilor creatorului de frumos.

Pedala pe mi grav susţine această cupolă introductivă, pe care am putea-o considera ca pe un modul formal, un fel de prefigurare a întregii construcţii a operei-oratoriu. Fără a putea fi definite ca leit-motive (aspect asupra căruia voi mai reveni) $\alpha$ şi $\beta$ investesc pe parcurs semnificaţii simbolice, aducându-şi totodată aportul la unitatea arhitectonică a vastului edificiu sonor.

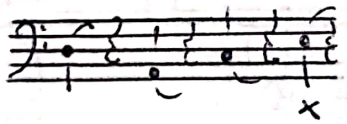
Alte observaţii

Cu privire la formă este, deci, de remarcat faptul că fiecare dintre cele două secţiuni mari se subîmparte în două subcomponente, fiecare dintre subdiviziunile rezultate putând să fie detaliate pe o schemă tripartită - combinaţie care, în mic sau mare, va fi de asemenea întâlnită pe parcursul lucrării.

Vasile Herman (în lucrarea sa "Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă" partea a III-a p.14) remarcă:

> "opera compozitorului Sigismund Toduţă apare stăpânită de nota mi cu care începe şi sfârşeşte atât uvertura, cât şi întreaga lucrare...
> Sunetul mi, 'început şi sfârşit', poate fi, eventual, considerat ca o silabă-anagramă pentru Mira, personajul-cheie al operei (sau poate 'Mira gestorum'?)

Tot în legătură cu sunetul mi face trimitere şi la ostinato-ul din momentul jurământului - actul II:



Tot el afirmă:

> "...uvertura care se încadrează în tipologia de preludiu (subl.n.) aduce o liberă articulare tripartită, enunţând principalele nuclee melodice. Primul dintre ele (cu substrat pentatonic) devine început şi sfârşit pentru uvertură ca şi (latent) pentru întreaga operă, fiind cuprins în corul final" (op.cit.p.14).

Cu privire la ideea de leit-motiv:

H.P.Türk (Programul de sală p.7):

> "compozitorul nu recurge la tehnica leitmotivelor, inventată de Wagner pentru caracterizarea personajelor sau situaţiilor deosebite, ci leagă fiecare moment al dramei de o unică piatră de temelie" (subl.n.).

V.Herman (op.cit.p.14):

> "Variaţia continuă liberă o scuteşte, însă, de convenţionalismul acuplării Leitmotivelor ilustratoare de personaje şi situaţii. În acest fel compozitorul evită cu bună ştiinţă tehnica wagneriană/.../ înlocuind-o deliberat cu un procedeu întru totul caracteristic timpurilor noastre: travaliul celular continuu" (subl.n.).

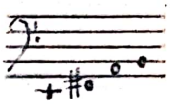
Pornind de la întrebarea: este motivul ∝ , totuşi, un "leitmotiv", i-am urmărit prezenţa în continuarea lucrării (în "preludiu" el investind, după cum s-a văzut, un cert rol constructiv, valenţele simbolice putând fi cel mult deduse, pe cale, să spunem, empatică).

Pag.12 sus (partitura de orchestră) - (2.132) /3/ m.15-18

Replicile:(Ce să-ncep?)

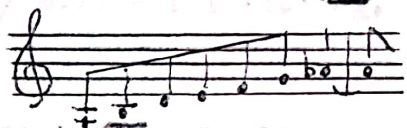
B. Ţi-am spus.
M. Nu, eu nu.
B. Va trebui.

Un urcuş vertiginos al coardelor, din grav până în acut, în optimi şi apoi şaisprezecimi (dublate la început şi sfârşit de fg. şi, respectiv, fl.) pizz. şi apoi arco pe sunetele:



Relaţia expresivă este evidentă (de notat şi rolul arhitectonic, prin sunetul mi, dar şi prin însăşi configuraţia intonaţională.

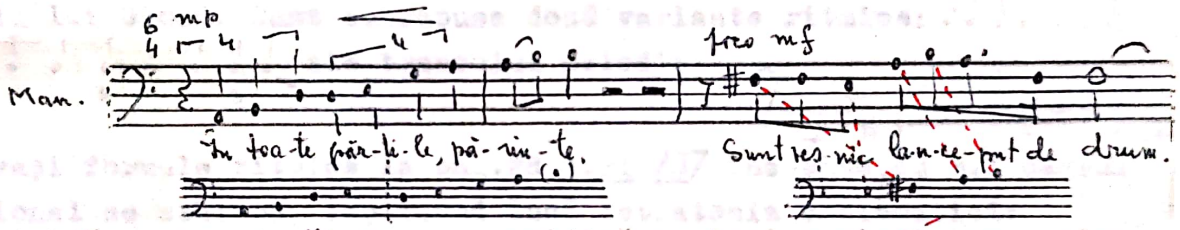
În măsura imediat următoare (/4/ m.1) este de notat o apariţie fugitivă la cl.1



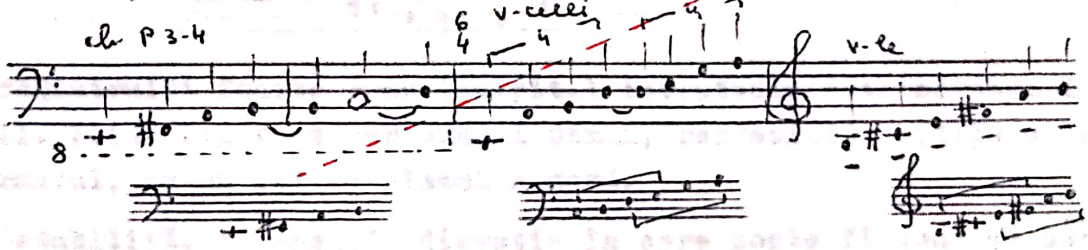
cu rol de legătură, cred.

Pag.20 jos - (2.232) /6/ m.10-13

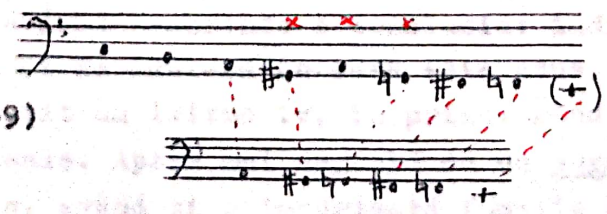
Răspunsul lui Manole la întrebarea lui Bogumil: "Încotro ameninţi, Manole?"




Partea vocală, prima jumătate, se sprijină pe trei variante succesive; cea instrumentală, încorporând-o pe cea vocală, adaugă alte aspecte:




Este evident jocul motivului cu el însuşi precum şi întoarcerea la componenta iniţială în expunere directă dar şi în formă, ca să spun aşa "anagramată". Este de remarcat şi aici prezenţa sunetului mi. Ar mai fi de observat în acest loc felul în care cb. dublat de fg. ajunge la acest mi:

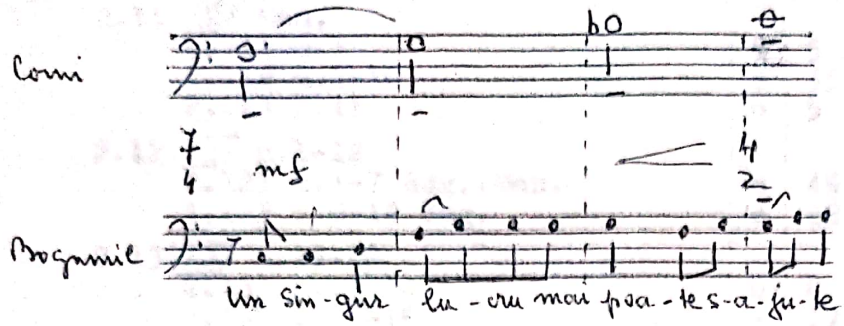


= o combinaţie de cromatism întors cu tetracordul cromatisat ("passus duriusculus")

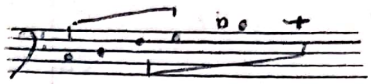
(în /6/ m.5-9)

Pag.23 jos - (2.243) /6a/ m.15-16

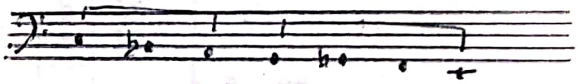
Suprapus la corni pe replica lui Bogumil, care-l include ea însăşi, în altă variantă:



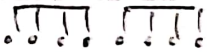
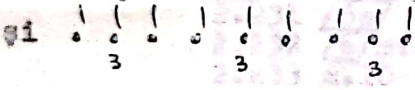

(Între cele două tetratonii există o relaţie de continuitate:

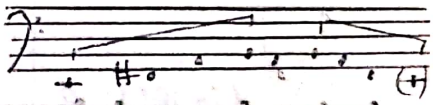


Evident, motivul este legat aici de o intenţie expresivă: imperativul jertfei. (Aş remarca şi aici sunetul mi la cb. şi v-celli, chiar de la începutul inciziei (2.243), ultimul sunet grav al inciziei (2.244) - pag.24 m.1 = /6a/ m.17 - fiind tot mi, la care se ajunge pe traseul:

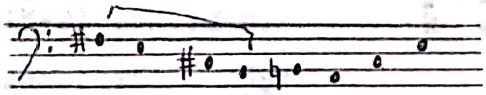


Pag.25 3.11 /7/ începând cu m.1

Prezent în acompaniamentul de tip "textură" al coardelor grave la intervenţia lui Găman. Sunt suprapuse două variante ritmice:  şi  ale traseului melodic:



Pe aceleaşi formule ritmice la pag.28 3.21 /8/ începând cu m.1 cadrul intonaţional se schimbă, implicând însă tetratonia emblematică:



Din cauza registrului foarte grav incipitul tetratonic este aproape ininteligibil. Fiind legat de personajul Găman, reprezintă forţele telurice, informalul, ca un fel de plasmă sonoră.

Odată stabilită, în esenţă, direcţia în care poate fi condusă cercetarea în privinţa motivului $\mathcal{L}$, cred că mult mai utilă în acest punct al analizei se arată a fi reîntoarcerea la început, pentru clarificarea pas cu pas a tuturor aspectelor formale, destinul său urmând a fi înţeles mult mai bine în contextul dramaturgic global. Din cele observate deja se poate însă desprinde o concluzie: indiferent de momentul în care este adus şi de maniera în care este adus, cred că într-adevăr nu poate fi socotit un leitmotiv, în primul rând din cauza austerităţii [redacted] sale. Apare mai degrabă ca un suport intonaţional cu un relief specific, având şi o importantă funcţie arhitectonică.

## I Manole / Bogumil

**2.** Manole - Bogumil (1) /2/ - /6a/ 546(+1)

2.1 /2/ - /3/

2.11 /2/ Man.
2.111 m.1
2.112 m.2-10
2.113 m.11

2.12 /3/ m.1-12
2.121 m.1-7 Bog.,Man.
2.122 m.8-12 Bog.

2.13 /3/ m.13-18
2.131 m.13-14
2.132 m.15-18

2.2 /4/ - /6a/

2.21 /4/ Man.
2.211 m.1-4
2.212 m.5-7
2.213 m.8-9
2.214 m.10-13
2.215 m.14-17

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog.
2.221 /5/
2.222 /5a/

2.23 /5a/ m.8 - /6/
2.231 /5a/ m.8 Man.
2.232 /6/ m.1-9 Bog.
2.233 m.10-17 Man.

2.24 /6a/
2.241 m.1-6 Bog.
2.242 m.7-11
2.243 m.12-14
2.244 m.15-21 Bog.,Man.

a 5
b 45
a 5
c 45
d 22
c' 8
e 17
a 15
a' 15
a'' 12
b 18
c 16
d 48
e 37
f 8
g 40
h 60
i 30
j 33
j' 20
k 47(+1)

A 55
B 67
B1 25
A 76
B 85
C 108
D 130(+1)

A 147
A1 399(+1)

**3.** Găman /6a/ m.21 (Anacruză) - /8b/

3.1 /6a/ m.21 - /7a/

3.11 /6a/ m.21 - /7/ orchestră
3.12 /7a/ m.1-6 cor și
3.13 m.7-15 orchestră

3.2 /8/ - /8a/

3.21 /8/ m.1-15 orchestră
3.22 m.16-17 - /8a/ m.1-7 cor și orch.
3.23 /8a/ m.8-23 orchestră

3.3 /8b/ orchestră

a 44
b 19
c 27
a' 60
d 46
e 67
(d')

A 90
A1 173
B 72

B 335

**4.** Manole - Bogumil (2) /9/ - /9c/

4.1 /9/ m.1-9 Man.,Bog.

4.11 m.1-4 Man.
4.12 m.5-9 Bog.

a 20
b 27

A 47

A2 283

Scanned with OKEN Scanner

4.2 /9/ m.10-21 - /9a/ m.1-7 Bog. | | | B | 100
4.21 /9/ m.10-15 | c | 28 |
4.22 m.16-21 -/9a/ m.1-7 | d | 72 |
4.3 /9a/ m.8-13 - /9b/ Man. | | | C | 104
4.31 /9a/ m.8-13 | e | 36 |
4.311 m.8-11
4.312 m.11-13
4.32 /9b/ | f | 68 |
4.321 m.1-4
4.322 m.4-6
4.323 m.7-13
4.3231 m.7-10
4.3232 m.10-13 numai orch.
4.4 /9c/ Bog.,Man. (Încheiere. Moment de tranziţie) D 32

ooooo000ooooo

2. Manole - Bogumil (1) reperele /2/ - /5a/

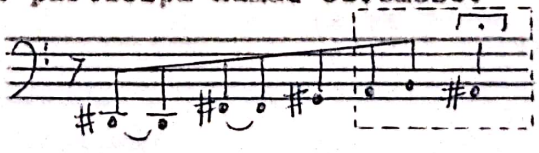
Este o secţiune amplă, posibil a fi subdivizată la rândul său în două etape dramaturgice (semnalate deja în comentarea textului), inegale ca dimensiune, a doua fiind mult mai amplă.

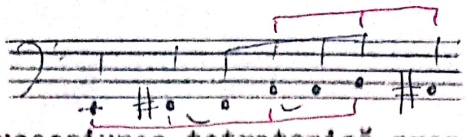
2.1 /2/ - /3/

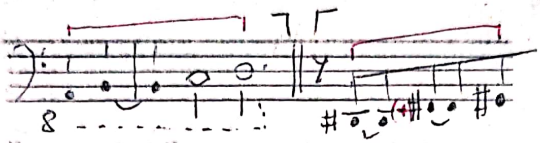
2.11 /2/ Manole

"În prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziţie, intens utilizată şi mai târziu:
- expunerea monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de faţă e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
- transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison şi preluarea ei liberă de către voce (Manole: 'Ajută-mă, cuvioase, altfel!');
- intrarea în heterofonie a vocii şi instrumentelor şi revenirea la nucleul iniţial"(C.Ţăranu, art.cit.p.7).

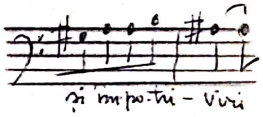
Împărţirea tripartită a acestui moment vizează doar existenţa unui motiv iniţial reluat identic la sfârşit, fenomenul înscrindu-se în sfera aceleiaşi figuri de retorică muzicală, menţionată şi în cazul preludiului orchestral (v.pag.15): epanalepsis sau symploke ("reluarea unei figuri de i n c i p i t la încheierea temei x.....x". S.Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.2, p.90). Reluarea finală se face tot la v-celli, dar cu o octavă mai sus. În afară de v-celli, în acest fragment participă numai cl.basso.

Motivul menţionat:  este decupat în context şi prin coroană. Ca particularitate intonaţională este de menţionat "cromatismul întors". Existenţa terţei mici şi a secundei mari, ca şi profilul de "torculus" al formulei cromatice întoarse îl apropie de motivul . Este interesant de comparat acest incipit cu cel al Concertului

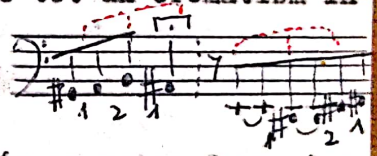
nr.2 pentru coarde:  expus tot la violon-
cel şi în care, pe lângă formula croma-
tică întoarsă, apare succesiunea tetratonică prezentă în motivul ∝ al
operei-oratoriu. Să îndrăznim să presupunem că este vorba despre un fel
de "iscălitură muzicală" a compozitorului? Şi prin prisma acestei consta-
tări putem considera primul motiv din 2.11 ca pe o variantă a lui ,
ornamentată, cu atât mai mult cu cât în măsura următoare este adus şi su
netul mi. Ar mai fi de remarcat încă un fapt: sfârşitul Preludiului se
leagă de începutul noii secţiuni printr-un interval de secundă mică:



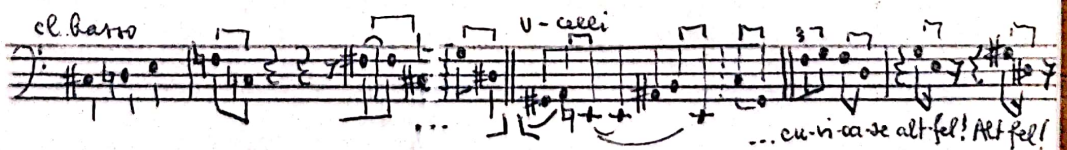
care uneşte şi separă totodată, pe principiul tot al "scordaturii" (chiar
în limitele unui tetracord), întâlnit şi la început (v.pag.11; Max Eisi-
kovits, Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Editura muzicală
Bucureşti 1976, p.40).

Înainte de intervenţia vocală, reapare formula cromatică întoarsă
la cvartă ascendentă: intervenţia vocală a lui Manole
finalizând: 


Alte observaţii:

- Începutul măsurii a doua a reperului /2/ este tot un cromatism în-
tors, stabilindu-se astfel o interesantă legătură: 
în care simetria este evidentă, în cadrul fenomenu-
lui de inversare strictă (chiar dacă doar parţia-
lă) şi al celui, mai general, de evoluţie motivică (s-ar putea face şi a-
ici trimitere la o figură retorică barocă - epanadiplosis: "sudează punc-
tul t e r m i n u s cu i n c i p i t u l a două motive (incizii) prin
repetarea aceleiaşi figuri", v.S.Toduţă op.cit.vol.II, p.90).

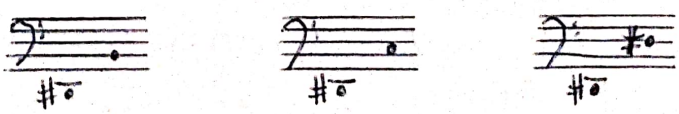
- În traseul melodic, atât instrumental cât şi vocal, se infiltrează
tensiunea unor salturi, anticipate în fraza a doua din Preludiu:



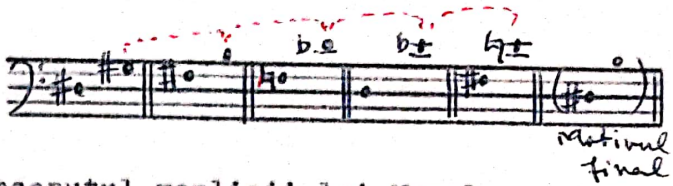

Preludiu 2.1 m.2-3 Manole
(a se vedea şi secondarea eteroc
fonică instrumentală)

În rest, discursul parcurge o curbă predominant ascendentă, rezuma-
tă într-un fel de motivul iniţial:

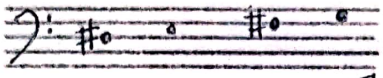
- gradaţia orchestrală m.1 m.1-2 m.3-4



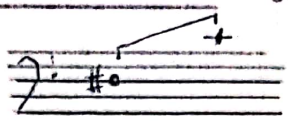
- apoi culminaţiile celulare:




Intonaţional ar fi de observat în începutul replicii lui Manole un tetracord micşorat:



ambitusul general în care se mişcă cântăreţul în această primă incizie vocală fiind:



(deci septimă micşorată sau sextă mare).

În ansamblu acest moment, căruia compozitorul îi atribuie caracteristicile unei forme mici, închise, poate fi considerat un recitativ de un tip special.

> "Linia vocală a lui Manole - recitativ cantabil, adesea la unison cu basul orchestrei - este pătrunsă de /.../ evoluţii modal-cromatice, pe cât de firesc conturate, pe atât de măiestrit elaborate" (H.P.Türk: Programul de sală p.7).
>
> "Există în toată lucrarea o nostalgie dacă nu şi un primat al monodiei atât de specifică gândirii folclorice româneşti" (C.Ţăranu: art.cit. p.7)(subl.n.)

Incizia următoare 2.12 /3/ m.1-12 se subdivide (sau, mai precis, este subdivizibilă) pe temei structural şi ideatic.

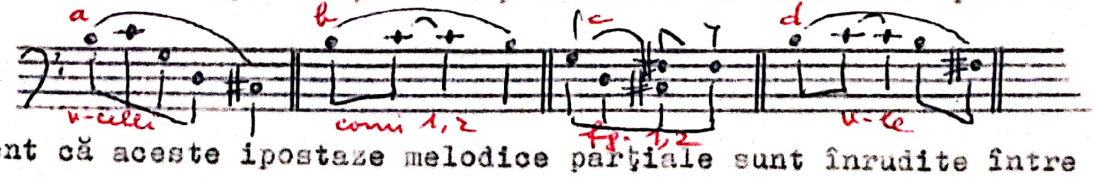
(2.121) m.1-6 începe şi se sfârşeşte cu câte o scurtă replică a lui Bogumil ("Nu mai măsura" ... "Pe măsurări?"), partea centrală fiind ocupată de replica lui Manole ("Nici magie albă nu fac ...").

Formula ostinată care se află la baza acestei secţiuni poate fi pusă în legătură cu o indicaţie de regie a lui Lucian Blaga legată de intervenţia lui Bogumil ("Fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate"). Desigur, în plan muzical procedeul nu putea fi legat doar de o singură replică; el se extinde asupra celor trei replici, cuprinzându-l astfel şi pe Manole.

Cu privire la tehnica utilizată, C.Ţăranu (art.cit.p.7) observă:

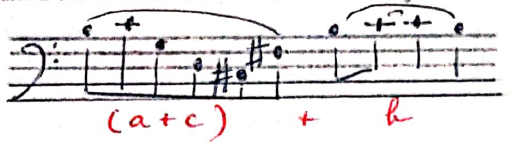
> "O altă tehnică folosită /.../ este aceea a unei construcţii pe basso ostinato (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi 'încremenit' are scurte devieri de la desenul de bază, se vor suprapune elemente cu caracter de coral, elemente de heterofonie vocală calchiate pe 'murdărirea' desenului ostinat şi - nu în ultimul rând - ambiguitatea modală, gradaţiile de la simplu spre complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip cromatism întors) sau chiar scări modale non-octaviante".

Trebuie observat că cele "şase sunete" despre care vorbeşte C.Ţăranu apar ca atare doar în reducţia de pian. Repartizarea în orchestră apare astfel

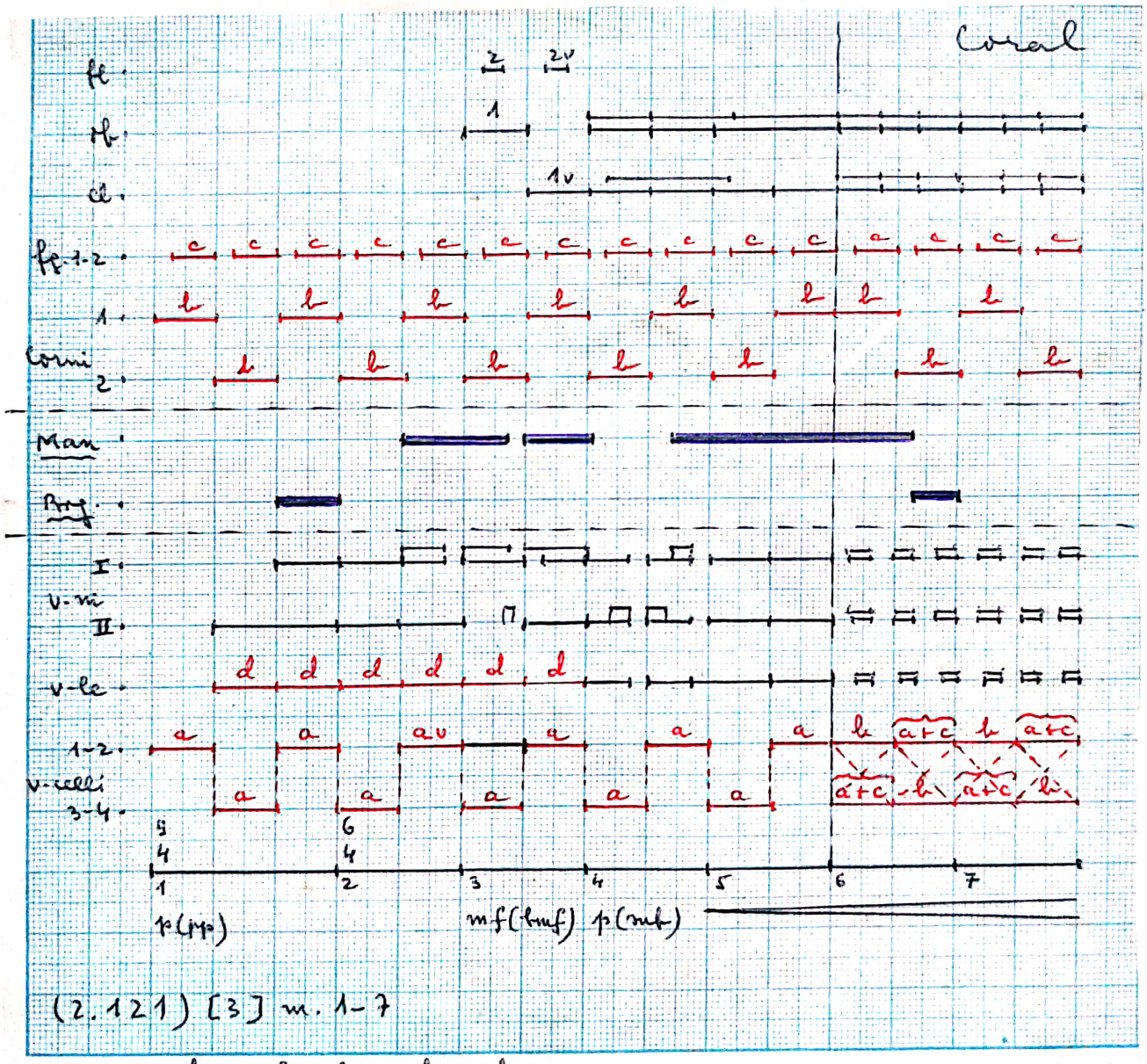



Este evident că aceste ipostaze melodice parţiale sunt înrudite între ele

în manieră heterofonică. Așa se explică combinația de la v-celli în m.6-7:




ca și modalitatea în care se realizează reducția de pian. Această formulă ostinată este în fond o "melodie timbrală" (Klangfarbenmelodie). Schema care urmează evidențiază raportul de simultaneitate între cele patru componente microcelulare menționate mai sus precum și prezența, într-o desfășurare liberă, și a altor trasee melodice:



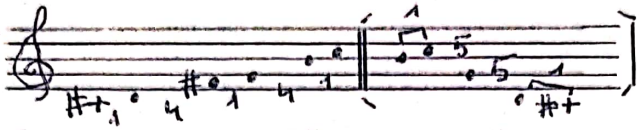

roșu = formulă de ostinato
negru = desfășurare melodică liberă (delimitările reprezentând fraparea)

Formula "cromatică întoarsă" fusese prezentă în secțiunea 2.11. Aici nu mai apare decât absolut incidental și într-o manieră irelevantă (în sen-

sul că nu se impune ca turnură intonațională caracteristică; mai degrabă se observă aici cromatismul propriu-zis). Cât privește "scările modale non-octaviante", bănuiesc că C.Țăranu se referă chiar la ostinato, respectiv la relația $do^1$-do♯ de octavă micșorată.

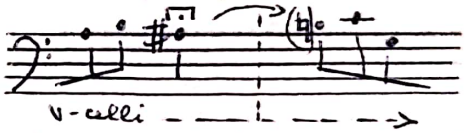
Intonațional ostinato-ul poate fi considerat ca o derivație a motivului β .

Din a + c ("nucleul de 6 sunete") rezultă o interesantă scară simetrică:

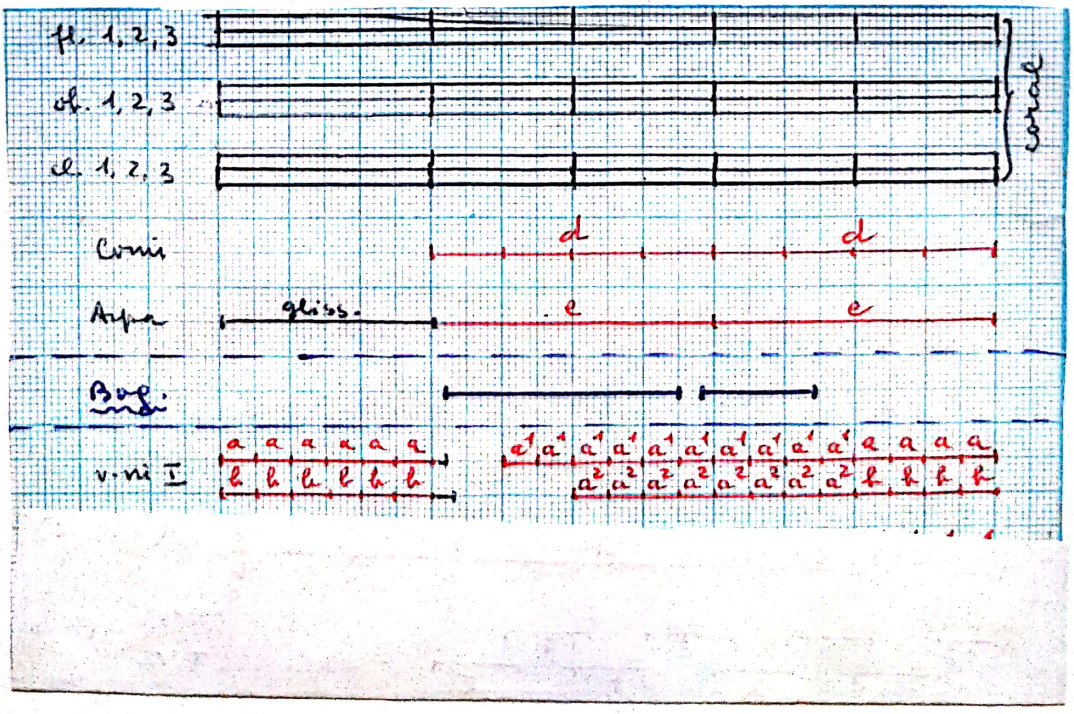



Această simetrie modală, asociată formulei ostinate în totalitatea sa, se opune libertății intonaționale a celorlalte componente melodice implicate în această subdiviziune formală. Cele două entități se contrazic, echilibrându-se totodată și fiind în același timp înrudite heterofonic. Mi-aș permite să întrevăd în acest tip de asociere structurală și un reflex al acelor secțiuni lente din lucrări bacniene, în care o melodie liberă, deosebit de expresivă, uneori intens cromatizată, evolua pe suportul unui acompaniament ostinat sau cvasi-ostinat (v.S.Toduță: "Formele muzicale ale Barocului ..." vol.3, cap."Variațiunea").

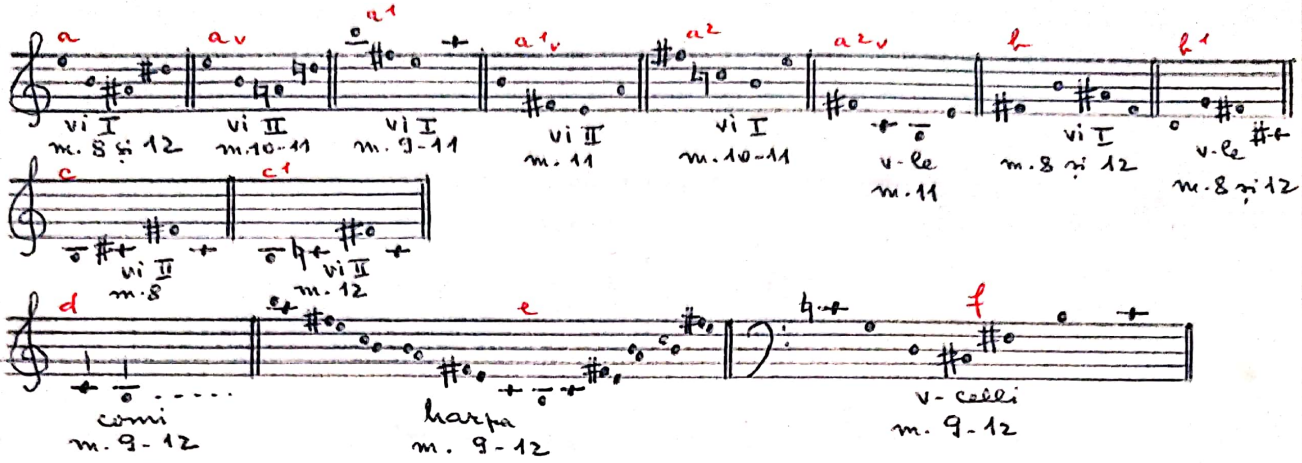
Trebuie remarcat în plus că relația de continuitate dintre 2.11 și 2.12 se realizează tot printr-o relație de secundă mică, acționând ca o sensibilă, pe un fond de continuitate timbrală:




Incizia următoare (2.122) /37 m.8-12 este, în mod evident, derivată intonațional din precedenta, vădindu-și însă propria autonomie structurală, care ar putea fi schematizată astfel:

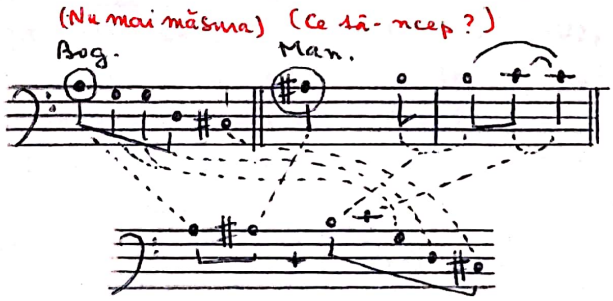


După cum se observă, se suprapun figuri melodice de dimensiuni diferite, utilizând patru formule ritmice de bază: (a,b şi c cu variantele respective); (f); (e); (d). Conţinutul melodic este următorul:




2.13 /3/ m.13-18

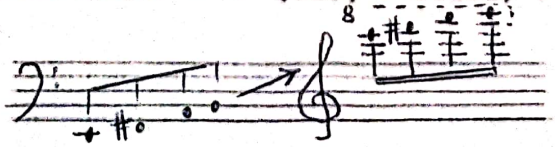
Deşi mult mai concentrată, şi această incizie poate fi subdivizată pe temei structural. Astfel, prima subdiviziune (2.131), grupată în jurul replicii lui Manole "Ce să-ncep?" reia absolut neschimbată partea orchestrală de la începutul lui 2.12 /3/ m.1. Replica debutează însă pe gol orchestral (m.13), măsura orchestrală pomenită (14) terminându-se în rit. assai - smorz., cu suspensie pe coroană. Este de notat şi raportul intonaţional dintre replica lui Bogumil din m.1 şi cea a lui Manole din m.13:

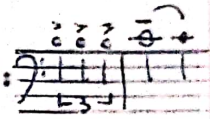


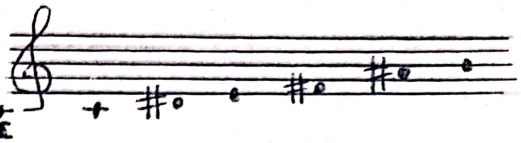

Următoarele patru măsuri (15-18) pe care le-am subsumat analitic unei noi incizii (2.132), în care se derulează replicile:

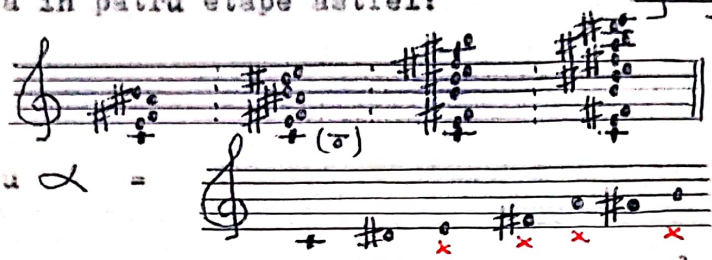
B. "Ţi-am spus"
M. "Nu, eu nu"
B. "Va trebui"

se sprijină, după cum am arătat şi la pag.20, pe ascensiunea vertiginoasă, între extremul grav şi extremul acut, mai întâi în optimi şi apoi în gaisprezecimi, a motivului (cb., v-celli, v-le, fg. apoi vi.I-II, fl., fl.picc.)



Replica "Va trebui" se sprijină, totodată, pe o celulă peonică: 
Tensiunea momentului este subliniată şi prin cresc. general, prin "ruperea" discursului în clipa în care se atinge înălţimea maximă (ca o prefigurare a finalului "tăiat" al actului I) şi prin susţinerea sonoră ce vine de la suflători, în acorduri plecate de pătrimi, apoi în triole de pătrimi, iar în ultima măsură printr-un frull. De fapt abia în această ultimă măsură sonoritatea este cu adevărat puternică, aproape stridentă.

Structurile acordice au componenţa: 
repartizată în patru etape astfel:



Împreună cu $\alpha$ = 

Interpretarea secţiunii 2.1 ca o formă $ABB^1$ ("Bar" inversat) ţine de similitudinea dintre măsurile 1 şi 13 ale reperului /37. Cât priveşte (2.122) şi (2.123), similitudinea indicată în schemă se referă la valorile de saisprezecimi, care survin în ambele, ca element de contrast (crescendo) ritmic faţă de desfăşurarea anterioară lor.

## 2.2 /47 - /ba7

Aşa cum menţionam în analiza textului (L.Gherman: "Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală"(I). "Muzica" 4/1990), survine aici o gradaţie superioară a înfruntării dintre Manole şi Bogumil. Între cele două texte există multe puncte comune, care pot fi evidenţiate într-o lectură paralelă, care nu ţine cont de ordinea reală a replicilor ci de conţinutul lor:

| 2.1 | 2.2 |
|---|---|
| Ajută-mă, cuvioase. | Părinte Bogumil, ajută-mă. |
| Nu mai măsura. | Înălţimile a suta oară le măsur. |
| De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă. | Numai în iad se socoteşte. Acolo /.../ toate sunt după măsură. |
| Împotriva cugetului ochiul se mai bizuie încă... | N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului. |
| O, câte piedici şi împotriviri. | Între pietrele atâtor împotriviri care voinţă nu s-ar fi micşorat |
| nici o izbândă | tot în zadar |
| Ce să încep? | Cine-mi dărâmă zidurile? |

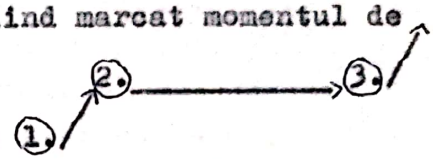
Ţi-am spus. ---------- > Un singur lucru mai poate s-ajute
Nu. Eu nu. ---------- > A fost odată săpat în piatră: să
Va trebui. ---------- > nu ucizi ...

Textul, mult mai amplu, nu permite însă prea multe similitudini formale, decât în sensul unei anumite eşalonări, care ar corespunde succesiunii a trei momente:

1) Manole inaugurează dialogul, într-o manieră aparte, ca şi când ar vorbi simultan cu sine însuşi (de altfel, compozitorul delimitează de fiecare dată momentul prin bară dublă). Ar fi un moment expozitiv.

2) Dialog cu Bogumil; mai sumar prima oară, mai extins, cu subdiviziuni, a doua oară. Ar fi momentul median, dezvoltător.

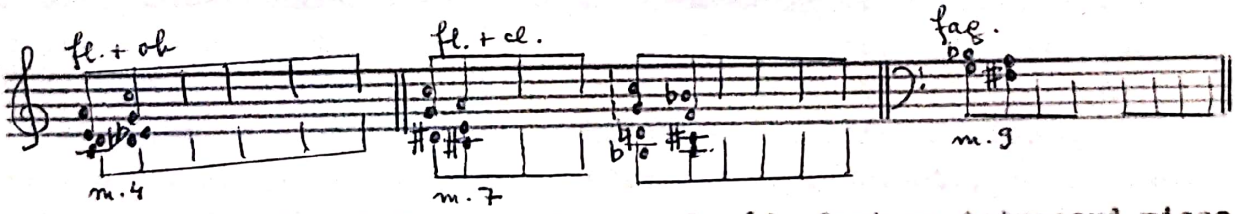
3) Este avansată ideea sacrificiului, fiind marcat momentul de maximă tensiune.

Grafic această succesiune s-ar putea reprezenta: 

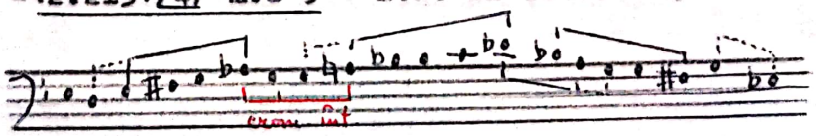

Totuşi în 2.2 împărţirea formală nu mai poate fi tripartită, aspectele 1 şi 2 împletindu-se într-un fel de spirală iar 3 fiind pregătit astfel încât apare încastrat într-o arcuire arhitectonică mai amplă.

2.21 /4/

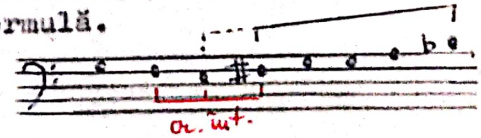
În ansamblu acest moment nu depăşeşte dimensiunile unei perioade. Ca factură investeşte atributele unui recitativ acompaniat, subcomponentele marcate în schemă reprezentând divizări frazeologice. Primele trei (indicate prin a, a' şi a") se aseamănă structural prin prezenţa în fiecare, la sfârşit, a unei măsuri pur orchestrale (de 4, 4 şi respectiv4 ) având la bază o oscilaţie sub formă de mixtură (sau "Akkordtriller"):

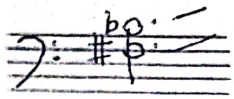



Cvarta micşorată implicată în ultimul exemplu (de fapt un tetracord micşorat: fa# - sol - la - sib componentă a gamei "acustice") se impune în întreaga frază a" -(2.213)/4/ m.8-9 - atât în intervenţia vocală

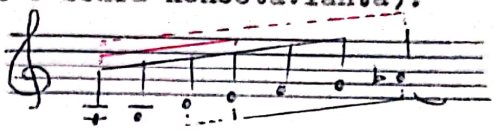



cât şi în formulele de optimi ce se asociază la corni şi viole oscilaţiei mixturate a fagoţilor, pe formula într-un mic canon nu sunt străine din punct de vedere intonaţional de această formulă.

În a - (2.211) /4/ m.1-4: - partea vocală 

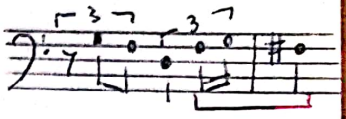
- fg. în ultima măsură 

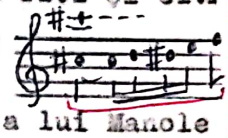
- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului $\alpha$ , rezultând şi o scară nonoctaviantă):

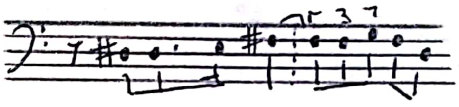
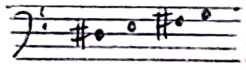


(Formula cromatică întoarsă apare şi la sfârşitul frazei vocale: sau la cl. /4/ m.2-3:

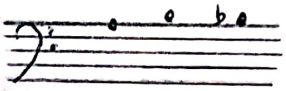
)



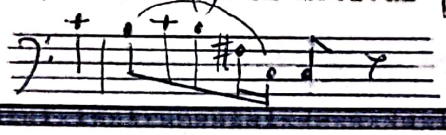
În a' - (2.212) /4/ m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 şi cl.1 într-una dintre intervenţiile acompaniamentului instrumental: 
Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonaţională face legătura şi cu prima intervenţie a lui Manole din 2.11 /2/ m.5:

 (  )

(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce şi v-celli în varianta:

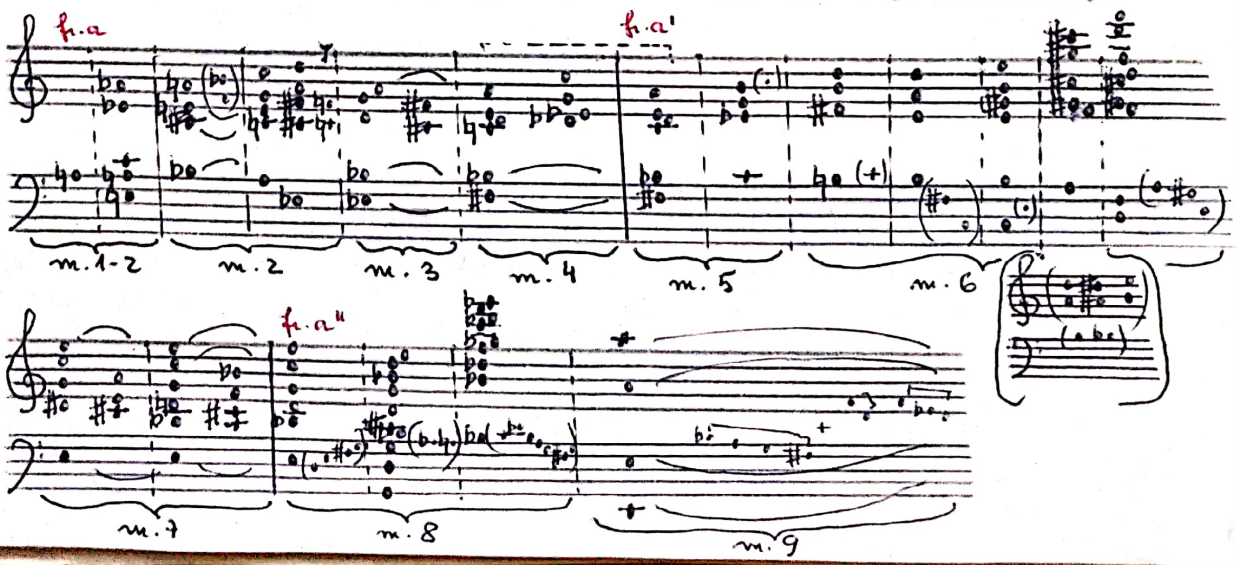


Aş mai observa în această frază şi prezenţa unui motiv (sau turnuri melodice) derivat(e) din motivul $\beta$ , la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:



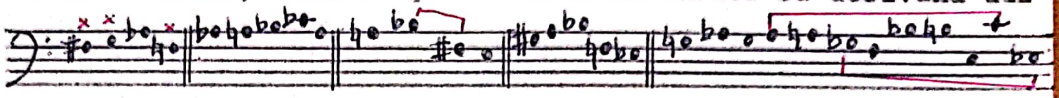
şi care este prezent(ă) şi în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acompaniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mişcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind şi unele formaţiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanţă" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuaţi:

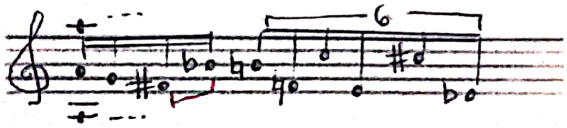


Fraza a patra b - (2.214) /4/ m.10-13 - are un text mai bogat, antrenând o precipitare a discursului, care capătă un aspect aparte de recitativ "secco". Impresia se constituie din prezenţa preponderentă a valorilor de şaisprezecimi, în cadrul unui stil exclusiv silabic, chiar sub formă de sextolet; prin mişcarea preponderentă pe trepte alăturate; prin raportul dintre voce şi instrumente. Acestea din urmă intervin aici sub forma acordurilor plăcate, fie în manieră "responsorială", fie susţinând vocea, la sfârşitul frazei apărând şi o imitaţie între voce şi instrumente.

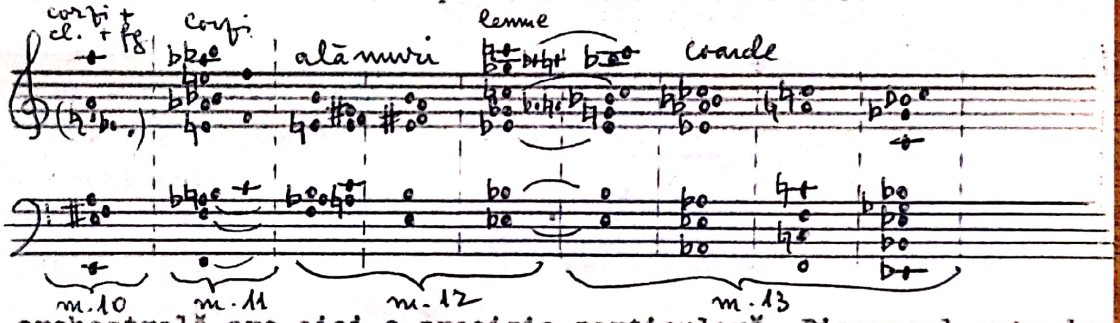
Schematizând evoluţia melodică (prin eliminarea sunetelor repetate) obţinem următoarele formule, care ar putea fi considerate ca derivând din motivul β :



Exact deschiderea în evantai este preluată de suflătorii de lemn şi de xilofon, într-o triplă stratificare:



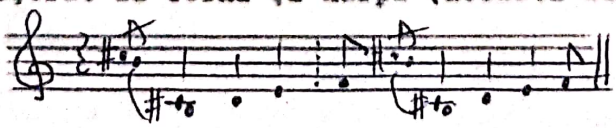
Acordurile rezultante sunt în cele patru măsuri următoarele:




Dispoziţia orchestrală are aici o precizie particulară. Discursul este decupat parcă în felii, corespunzând "versurilor" - pentru că astfel le putem socoti:

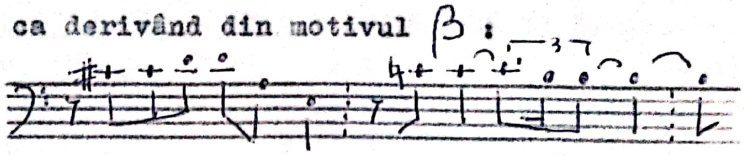
| | |
|---|---|
| Socotelile sunt bune, | m.10 |
| tăiate-n cremene toate. | m.11 |
| Şi cele pentru arcuri | m.12 |
| şi cele pentru laturi, | m.12-13 |
| deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte | m.13 |

Cea de a cincea frază c - (2.215) /4/ m.14-17 - încheie arcul periodic, aducând o destindere prin descreşterea ritmică, atât vocală cât şi instrumentală, prin sunetele lungi la coarde şi repetarea "picurată" a tetracordului micşorat la corni şi harpă (aceasta din urmă aducând şi cvinta micşorată):

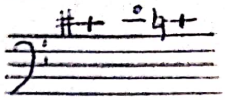


Melodia lui Manole pe textul "Părinte Bogumil, ajută-mă!" poate fi de ase-

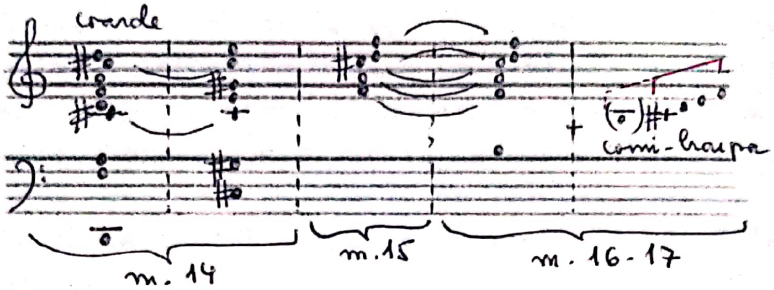
menea fi considerată ca derivând din motivul β :



dar ascunzând şi formula cromatică întoarsă în varianta:

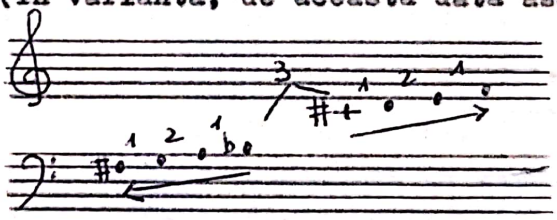


Acordurile din această frază sunt:




Împărţirea în cinci fraze muzicale se justifică şi prin prezenţa în textul literar, în fiecare din acestea, a minimum un verb (în prima frază sunt chiar trei iar în a patra se subînţelege un al doilea, fără însă ca structura muzicală să permită o subîmpărţire).

Ar fi posibilă o grupare a acestor fraze 3 + 2, imaginând o bistrofi·citate latentă. Argumentul ne este furnizat de prezenţa tetracordului mic·şorat atât la sfârşitul frazei a treia (în varianta sib - la - sol - fa♯ ) cât şi la sfârşitul frazei a cincea (în varianta, de această dată ascendentă, do♯ - re - mi - fa), deci:



(un fel de "împrumut de frază" cum am întâlnit, reamintesc, şi în Preludiu - v.pag.15). Evident cele două tetracorduri se află într-un raport de complementaritate. Împreună alcătuiesc o scară simetrică, nonoctaviantă, fiind despărţite printr-o secundă mărită (simetria este totuşi perturbată de acel si natural de la harpă, care se adaugă tetracordului).

Un alt argument ţine de funcţia frazelor în contextul întregii construcţiei strofe. Astfel, primele trei ne apar ca având caracter expozitiv. Fraza a patra are un pronunţat caracter evolutiv, creând senzaţia tensiunii, a instabilităţii, în timp ce ultima frază este concluzivă. În orice caz, toate aspectele semnalate contribuie la rotunjirea momentului, justificând despartajarea grafică prin dublă bară şi oferindu-ne, astfel, una dintre variantele formale ale bogatului complex arhitectonic oratorial.

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7

Replica destul de amplă a lui Bogumil poate fi considerată ca o perioadă distinctă, alcătuită din două fraze care corespund opoziţiei:

"Numai în iad se socoteşte..."/"În împărăţia lui Dumnezeu..."

Prima frază - (2.221) /57 - notată în schemă cu d, începe la fel cu (2.121) şi, respectiv, (2.131) (măsura 1 în prima, 2 în a doua), segmentul orchestral dat alcătuindu-se într-un fel de ritornelă sui generis. Elemente ale ostinato-ului, semnalate în ambele cazuri precedente (v. şi schemele de la pag. 26 şi 27) apar şi în această nouă subdiviziune a desfăşurării dramaturgice, cu mai puţină consecvenţă, numai în partea de încadrare orchestrală - măsurile 1, 6-8. Comparativ cu variantele precedente de ostinato, intervenţia vocală (m.2-5) apare ca o interpolare (s-ar putea întrezări aici o variantă modernă a "tropului de interpolare" din monodia postgregoriană - alt teritoriu sonor bine cunoscut autorului operei-oratoriu "Meşterul Manole"). Pe temeiul acestor date fraza d s-ar putea subdiviza la rândul său în /2.2211/(m.1), /2.2212/(m.2-5) şi /2.2213/(m.6-8).

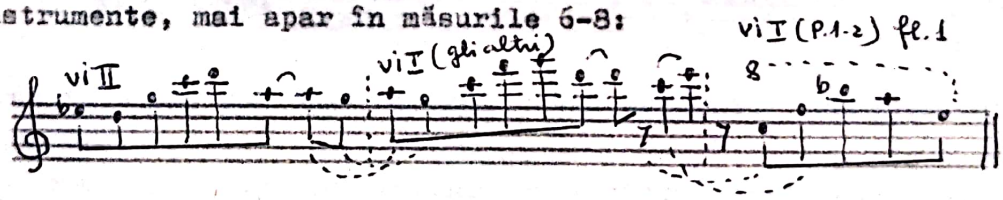
Cu privire la acest moment H.P.Türk (Programul de sală p.7) notează:

> "Un rol însemnat revine dezvoltărilor variaţionale de pildă /.../ ca evoluţii deasupra unui bas ostinat (actul I, Bogumil: 'Numai în iad se socoteşte...')"

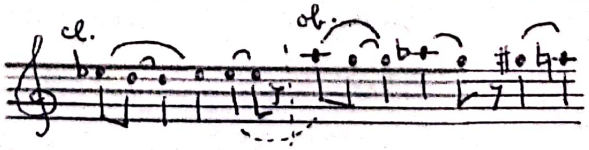
iar C.Ţăranu, referindu-se la întreaga desfăşurare muzicală până la intervenţia lui Găman, afirmă (în studiul citat p.7):

> "În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un 'alter ego' în oglindă, există un permanent şi subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezenţa elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice primare".

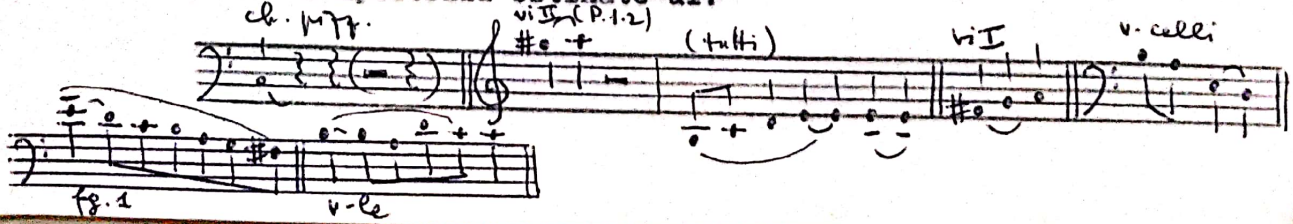
În afara formulelor ostinate notate în 2.12 (schema de la pag.26) prin a+c (v-celli), d (v-le), b (corni), c (fg.), distribuite exact la aceleaşi instrumente, mai apar în măsurile 6-8:



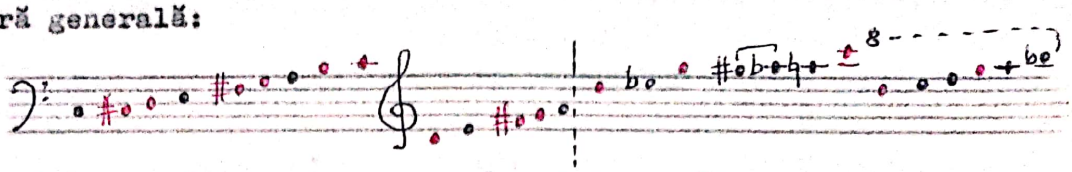

După cum se poate observa, replica de " 'alter ego' în oglindă" a celulei a+c (v.pag.26) este preluată imitativ pe o linie de continuitate melodică. În afară de aceasta, mai apare şi o inversiune a lui b la cl. şi ob. (v.pag.25):



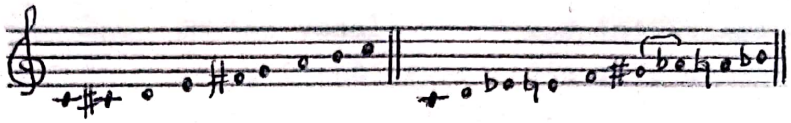

Alte trasee care completează ostinato-ul:



Însumând sunetele utilizate în acest segment orchestral obţinem următoarea scară generală:



(în care sunt însemnate cu roşu sunetele corespunzătoare ostinato-ului, în octava de bază şi în cele superioare). Reies două scări diferite, pentru registrul grav şi mediu pe de o parte, pentru cel acut şi supraacut pe de alta:

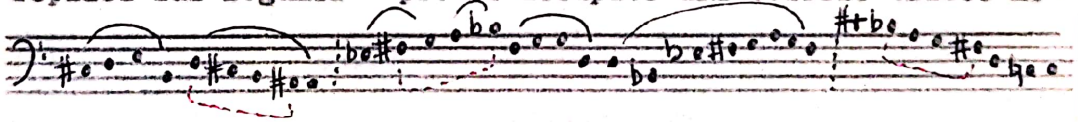


scări care se complementează, împlinind totalul cromatic. Cea de a doua ar putea fi considerată ca fiind alcătuită, la rândul său, din două subcomponente: re - mi♭ - sol - la♭ şi do - re - mi - fa - sol - la - si♭ . Împingând mai departe disocierea (la modul, recunosc, oarecum speculativ) şi scoţând din prima scară sunetele complementare ar rezulta:

do♯ - re - fa♯ - sol - si - do
re - mi♭ - sol - la♭ (variantă transpusă incompletă)
şi
do - re - mi - fa - sol - la - si♭

(Marea majoritate a traseelor melodice instrumentale se suprapun acestor componente modale. Apar însă şi în combinaţii).

În ceea ce priveşte partea centrală a secvenţei (2.221) - cea în care apare replica lui Bogumil - pot fi decupate următoarele trasee melodice:

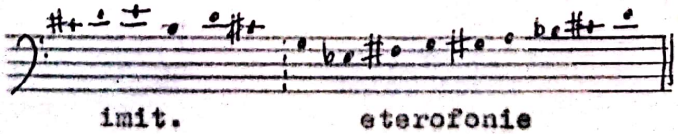


(Se remarcă şi aici, mai mult sau mai puţin evidentă, prezenţa tetracordului micşorat).

Este interesant raportul intonaţional voce-instrumente. Apar trei aspecte: - instrumentul imită
- instrumentul secondează eterofonic
- instrumentul anticipă
segmente ale partidei vocale.

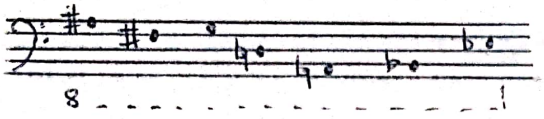
Ex.

fg.



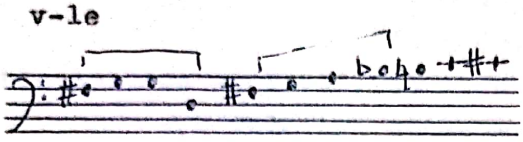
imit. eterofonie

cb. şi cfg.



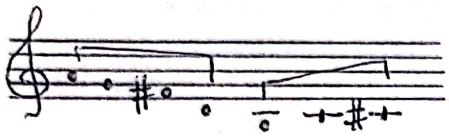
Se poate raporta la un fragment al părţii vocale ("împărăţia virtu-..."), care pare a imita parţial (eterofonic, s-ar putea spune).

v-le



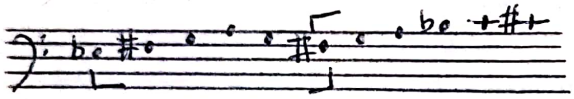
Primele patru sunete se suprapun părţii vocale, următoarele - anticipă.

vi.II



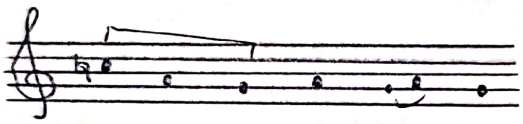
Primele patru sunete sunt extrase din partea vocală (m.3) dar într-o ordine ce anticipă traseul din m.5; următoarele trei dublează violele.

v-celli



Primele şase sunete dublează vocea; următoarele preiau cu modificarea lui si în si intonaţia de la vi.II şi v-le.

tr.

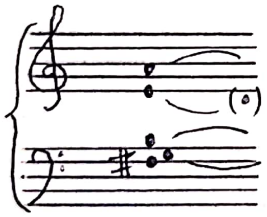


Primele trei sunete sunt şi aici o anticipare a vocii ("toate sunt...") dar la o secundă mică superioară; în ansamblu este tot o variantă eterofonică.

Pentru porţiunea vocal-orchestrală sunt importante formaţiunile acordice de fiecare dată altfel colorate instrumental, care susţin, în maniera unui acompaniament de recitativ, mişcarea melodică.

57

m.2

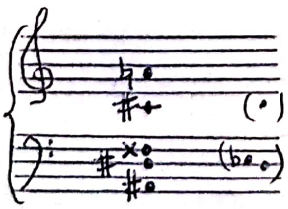


corni

(vi.I,II; v-le)

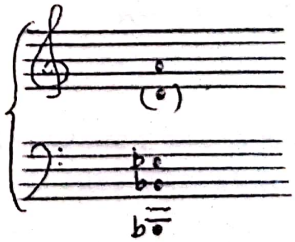
v-celli

m.3



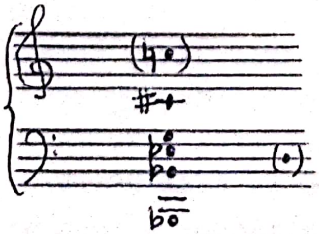
v-celli,
trb., tr.

m.4



cb.,
v-celli
tr.

m.5



cb., v-celli,
v-le, corni

Fraza a doua (2.222) - /5a/ m.1-7 - notată în schemă cu e, poate fi subdivizată, de asemenea, în trei incizii:

2.222 { 2.2221 m.1 ($\frac{11}{4}$)
2.2222 m.2-3
2.2223 m.4-7

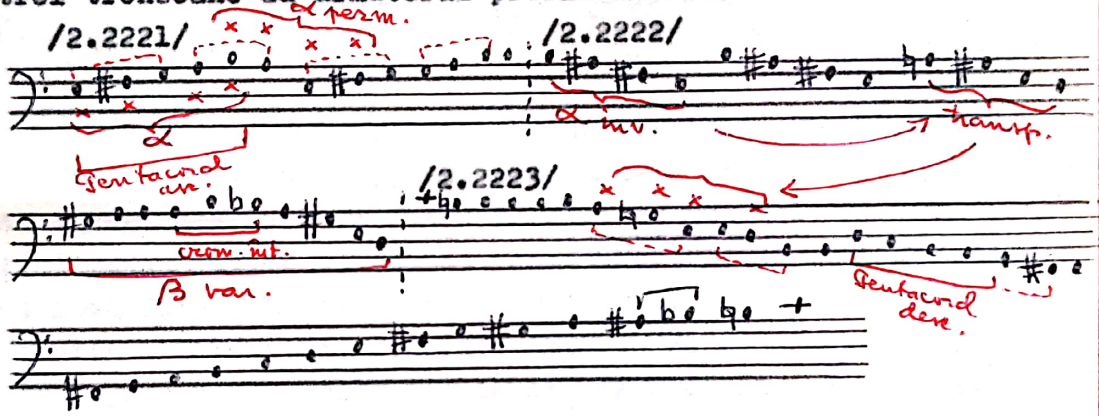
Subîmpărţirea se justifică structural prin:

- o relativă segmentare interioară a textului literar prin intermediul frazării muzicale;
- modificarea tratării orchestrale;
- marcarea unor infime modificări de tempo (♩ = 52, 66-69, 60);
- trei trepte ale nuanţării la voce: mp-mf-poco f.

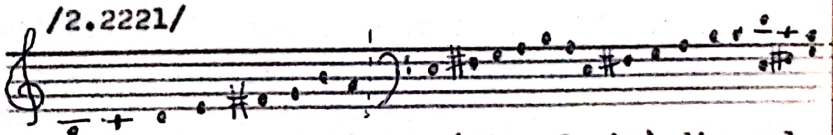
Această modalitate de tratare - pe care aş socoti-o tipică - determină o foarte clară articulare a discursului muzical, fără a avea drept consecinţă o sacadare a acestuia.

Cele trei tronsoane au următorul profil melodic:

Total:

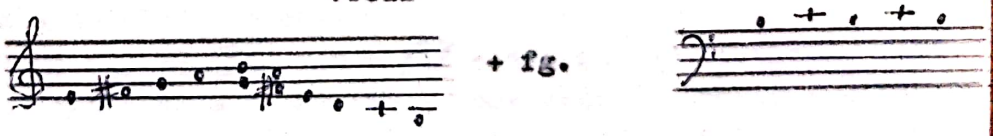



Alte trasee melodice:




corni = trasee derivate (eterofonic) din cel vocal

id.cl.

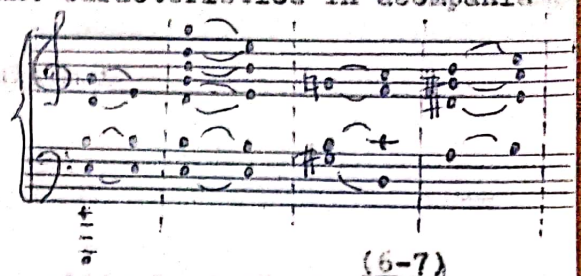


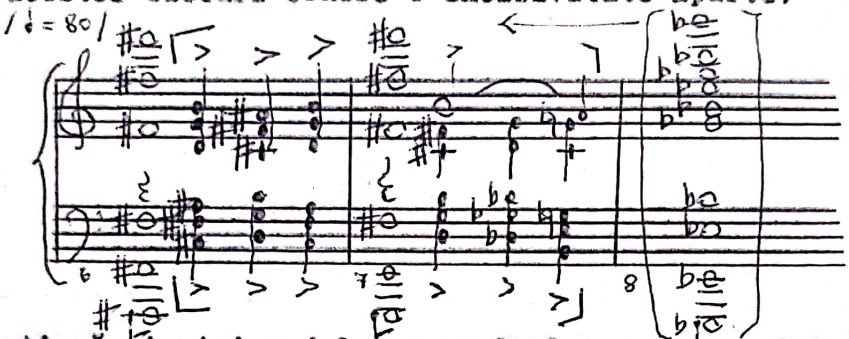

Sunt interesante raporturile ritmice dintre aceste trasee instrumentale şi cel vocal, vizând atât complementaritatea cât şi suprapunerea, mereu în alte combinaţii.

Diatonismul momentului este subliniat de acordurile-pedală de la coardele grave: Do major (cu septimă mare plasată la alte instrumente) şi mi minor (de fapt octavă goală mai întâi, celelalte componente acordice - cvinta, terţa mică şi apoi septima mică - adăugându-se în măsura următoare). De aici o senzaţie de înseninare parcă transfigurată, adecvată

textului literar: "În împărăţia lui Dumnezeu ..."

Pentru incizia următoare /2.2222/ sunt caracteristice în acompaniament grupările acordice de tip "suspin": Felul în care intervin instrumentele pe ultimii 2 timpi ai măsurii 3 se leagă de măsura 4, constituindu-se într-o anacruză a acesteia. Rezultă (pe lângă dublaje) mixturi de cvart-sextacorduri şi apoi de sextacorduri (m.4-5). Precipitate, ultimele două măsuri sunt acordice. Contratimpul, timbrul (corni şi tr.), nuanţa (f şi apoi più f) conferă acestor blocuri sonore o incisivitate aparte:

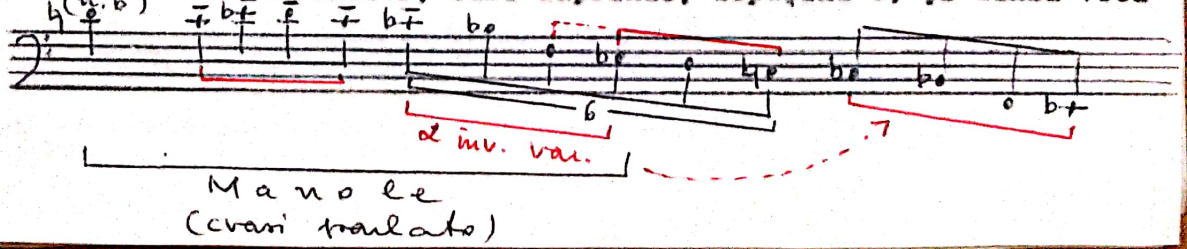


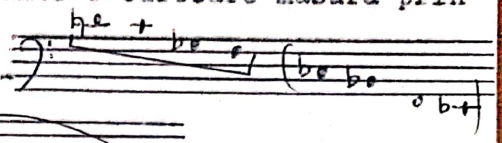

Se evidenţiază şi aici modul personal al compozitorului de a lega între ele momentele discursului muzical, departajându-le în acelaşi timp. Între măsurile 5 şi 6 legătura este de ordin melodic la ob., cl. şi coarde, sunetul fa♯ fiind atins fie pe un traseu ascendent, fie pe unul descendent. Acelaşi sunet însă fiind întărit prin fag., c.fag., trb.3 şi tuba va crea un efect de contrast sonor, de surpriză. Iată de ce apartenenţa acestor două măsuri la segmentul anterior sau la cel ce urmează este marcată de o oarecare ambiguitate (evident urmărită de compozitor). Pe de altă parte între măsurile 7 şi 8 se evidenţiază în mod aparent o ruptură sonoră prin deplasarea armonică mi-mi♭, care în audiţia propriu-zisă apare categoric atenuată prin traseul tritonal fa♯-mi-mi♭ de la c.fag., trb. şi tubă şi, respectiv, ob. ca şi prin menţinerea enarmonică fa♯-sol♭ la instrumentele de suflat din lemn a notelor întregi.

Strofa următoare - 2.23 /5a/ m.8 - /6/ - are caracteristicile unei strofe mediane. La delimitarea ei am ţinut cont atât de particularităţile textului cât şi de cele muzicale (ca şi până acum, de altfel).

Prin replica lui Manole: "Cine-mi dărâmă zidurile?" se decupează o primă secvenţă - (2.231) - foarte concentrată, limitată în fapt la o singură măsură - /5a/ m.8. Substanţa muzicală este "adunată" în linia melodică descendentă a violoncelelor, care cuprinde, depăşind-o, şi linia vocală:



Avem, ca şi în alte cazuri, o acuplare de tronsoane modale, pe care de această dată compozitorul le sprijină pe faţişa afirmare a unui acord de mib minor. Această armonie, susţinută de lemne, alămuri şi viori, realizează delimitarea sonoră a momentului.

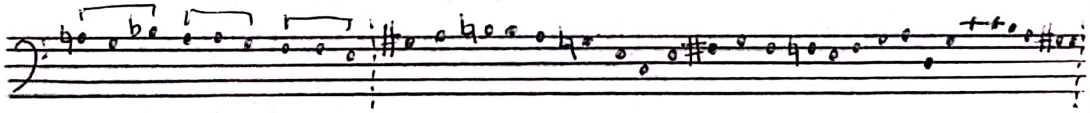
Celula ∝ inversată (şi distorsionată într-o oarecare măsură prin variaţia intervalică, apare şi în varianta:  la fg. continuat de c.fg şi viole; aş mai remarca şi intervenţia timpanilor: Simbolism posibil: prăbuşire, descurajare, derută legate de acest ∝ inversat. În schema formală momentul a fost notat cu f.

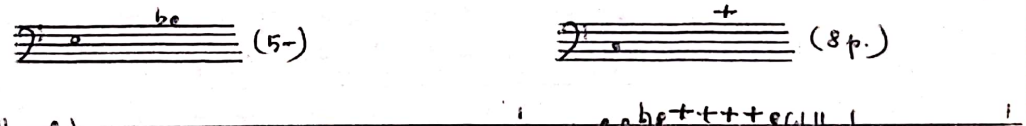
Replica lui Bogumil - (2.232) - notată cu p, răsună cu un fel de sfătoşenie potolită. Se constată şi aici o foarte fină subliniere şi delimitare muzicală a succesiunii segmentelor de text:

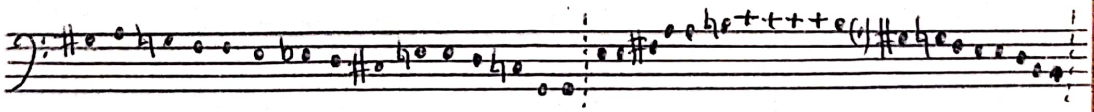
Încotro ameninţi, Manole?
Spre stânga ...
spre dreapta ...
spre puterile de sus, sau spre cele de jos?

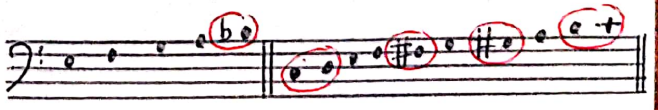
creându-se totodată şi o legătură între acestea.

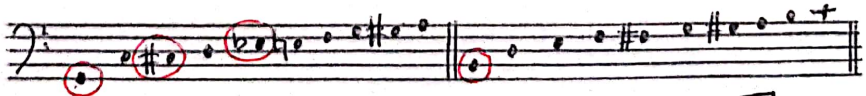
De remarcat că nici în partea vocală, nici în cea instrumentală nu se poate constata o direcţionare precisă a discursului; este mai degrabă un fel de balans, parcă nehotărît. Profilul vocal este următorul:

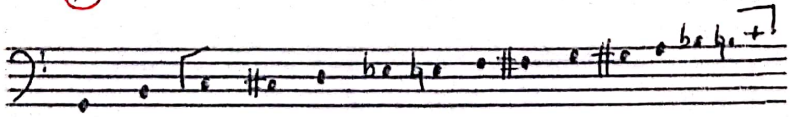




Totalul sunetelor pe tronsoane: 



Total: 

Se poate constata că tronsoanele se completează până la scara cromatică.

Este, de asemenea, evidentă o gradaţie în ceea ce priveşte utilizarea materialului sonor de la un tronson la altul, atât ca ambitus cât şi ca trepte intermediare.

În sfârşit, ultima incizie a acestei strofe - (2.233) - este construită pe replica lui Manole: /67/m.10-17 (sau 22, dacă procedăm la o împărţire interioară a m.17).

În legătură cu prezenţa aici a motivului ∝ a se vedea comentariul de la pag.20.

Faptul că ambele intervenţii ale lui Manole din această strofă se sprijină pe motivul ∝ (prima dată, în (2.231), inversat) are o importanţă atât simbolică (descendent / ascendent = descurajare / revoltă) cât şi formală.

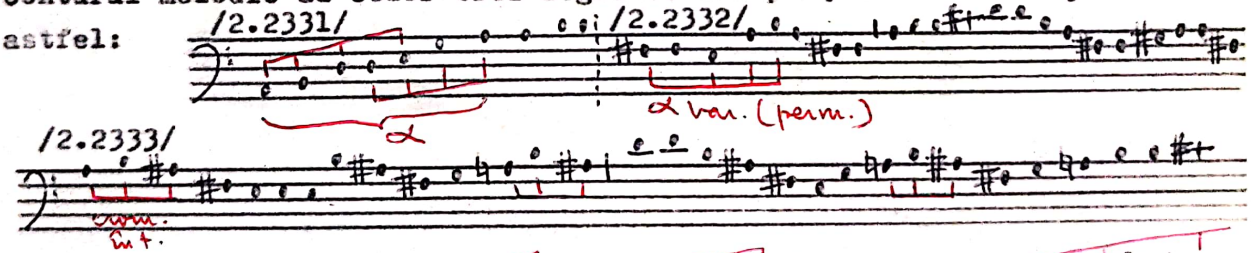
Ca şi în secvenţa lui Bogumil dinainte, se poate opera o subîmpărţire ternară:

/2.2331/ /67/m.10-13 = măsurile legate de motivul ∝ (v.pag.20) pe textul "În toate părţile, părinte";

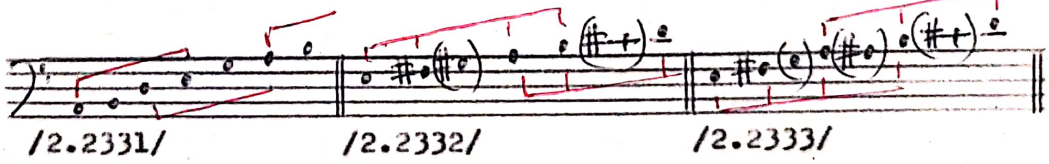
/2.2332/ /67/m.14-17 = "sunt veşnic la început de drum";
Sunt trei planuri sonore: voce + solo c.ingl. (contramelodie) + tremolo coarde (vi.I-II, v-le, v-celli);

/2.2333/ /67/m.17 (echivalentă cu 6 măsuri de $\frac{4}{4}$ = 17-22);
rostire psalmodică în valori de optimi, rar triole sau pătrimi, o pauză-respiraţie - similar întrucâtva ritmului gregorian, dar cu o mai largă cuprindere a incizelor; se menţin planurile sonore de mai sus, cu adaosul unui cl.basso, care îngână eterofonic vocea - (a se vedea în acest sens şi 2.11 - prima intervenţie a lui Manole).

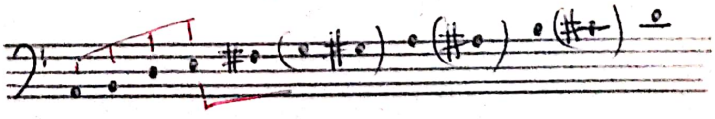
Conturul melodic al celor trei segmente ale părţii vocale se prezintă astfel:




În esenţă:




Total:

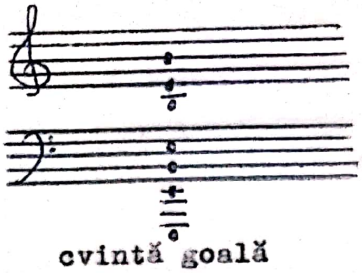


Este vorba, în esenţă, după cum se vede, despre o scară pentatonică în două variante: la - si - re - mi - sol // mi - fa♯ - la - si - re, a doua cu trepte mobile (la/la♯) şi pieni (sol, sol♯ şi do♯). Motivul ∝ apare şi într-o variantă permutată. În ţesătura melodică se infiltrează şi celula cromatică întoarsă: **la - si - la♯**.

Armonia:

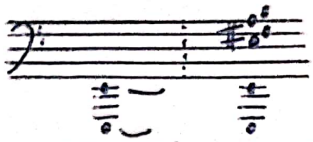
/2.2331/

m.10



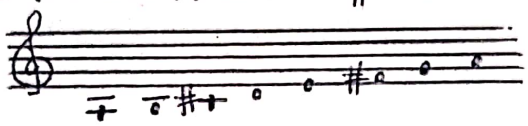
cvintă goală

m.12-13



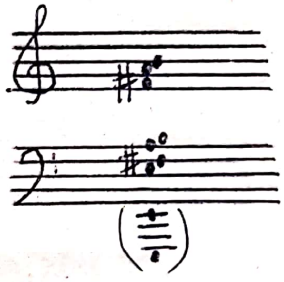
reprezentarea armonică a motivului

Completări la scara semnalată (p.40) alte variante tetra- sau pentatonice: mi - fa♯ - la - si (armonie); si - do♯ - mi - fa♯ - la (viole);

Total:  = mod mixolidic

/2.2332/

m.14-15-16

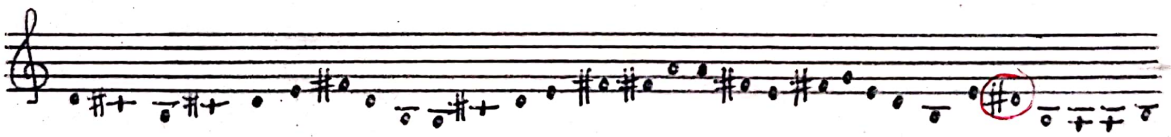


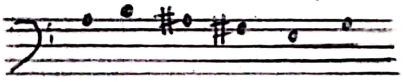
acord unic, identic celui precedent ca structură dar uşor amplificat timbral; fără a adăuga sunete noi, faţă de cele vehiculate de linia vocală, c.ingl. ne sugerează prin parcursul său o altă structură modală, respectiv un pentacord minor (eolic) pornind de la si.

/2.2333/

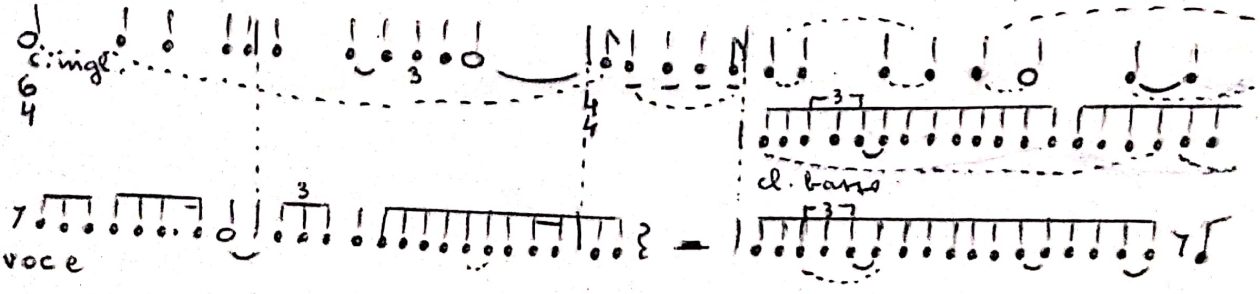
m.17 (= 17-22) Armonia neschimbată; mică modificare timbrală: inversarea sunetelor la$^{1}$ - si$^{1}$ între viole şi vi.II; linia melodică a c.ingl., care prin adaos de sunete precizează un eolian pe si, avansează (ca alternativă modală) înspre final, sunetul re♯$^{1}$.

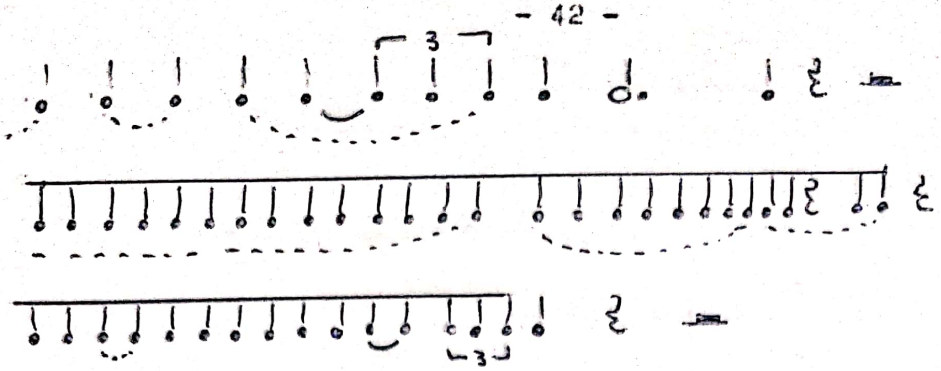
În întregime conturul melodic al c.ingl. apare astfel:



Pentru incizia /2.333/ este de menţionat şi ostinato-ul cl.basso, pe traseul melodic: 

Legat de factura eterofonică a raportului dintre voce şi cele două instrumente solistice, mi se pare interesant şi jocul ritmic dintre ele:





Strofa 2.24 - /6a/ - se prezintă ca o concluzie (culminaţie) a secţiunii 2.2 . În schemă, forma apare notată: i j $j^1$ k, ceea ce ar echivala cu un "bar" inversat + coda.

i = (2.241) = /6a/ m.1-6
j = (2.242) = " m.7-11
$j^1$ = (2.243) = " m.12-14
k = (2.244) = " m.15-21

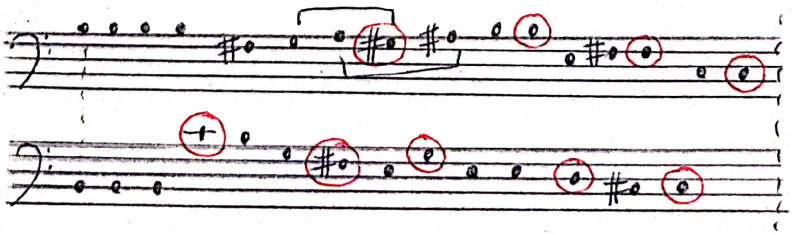
Ca modalitate generală de desfăşurare a discursului, aici prevalează caracteristicile monodiei acompaniate, diferenţele dintre cele patru subdiviziuni semnalate apărând la nivelul acompaniamentului. Ca expresie, în primele subdiviziuni, în care partea vocală aparţine exclusiv lui Bogumil, predomină caracterul narativ, static. Ultima subdiviziune, în care este inclusă şi o replică a lui Manole, este dramatică.

(2.241) Bogumil: "Nu morţii răi..." /6a/m.1-6. Este de remarcat o subdiviziune pe fragmente:

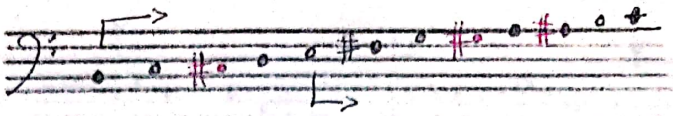
- voce + coral de alămuri (corni + trombon) con sord.;
- voce solo;
- orchestră fără voce (la corni şi trb. se adaugă tr., tuba, cl.basso, fg., timp., gr.cassa).

Între aceste incizii legătura se face prin procedeul "cadenţei intruse". Aş observa, astfel, legat de fraza a doua a textului - "Mai sunt şi alte puteri..." - faptul că ultimul acord al concentratului coral subliniază cuvântul "alte", reliefându-l (accentuarea acestui cuvânt se realizează simultan prin coroană -𝄐- şi prin culminaţia melodică).

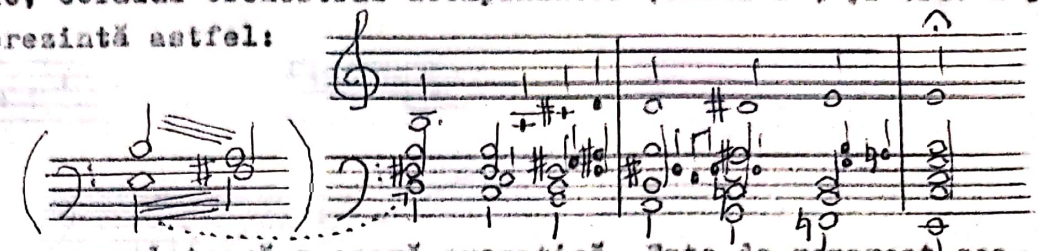
Schema melodică a părţii vocale este următoarea:



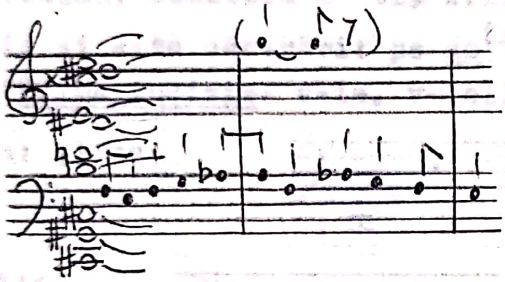
(Sunetele încercuite au valori mai mari - inegale însă.)

rezultând scara  posibil de
de interpretat fie ca un frigic
pe si, fie ca un eolic pe mi (eventual ambele, succesiv), cu trepte mobile, în primul tronson evidenţiindu-se, în două ipostaze, celula cromatică întoarsă.

În reducţie, coralul orchestral acompaniator (m.1-3) (corni 1-4 şi trb. 1-3 con sord.) se prezintă astfel:



Prin re# şi fa♮ se completează o scară cromatică. Este de remarcat scara descendentă de la trb., basul armoniei, care este un clar frigic pe mi (primul mi apărând în măsura precedentă în tremolo-ul violoncelelor). Partea orchestrală din măs.5-6 are următoarea configuraţie:



Ceea ce se impune aici este tetracordul micşorat - echivalent celui din finalul inciziei (2.215) pg.15 sus (după replica lui Manole: "Părinte Bogumil, ajută-mă!"). Este un acord minor pe do# (corespunzând finalului vocal), parazitat de sunetele si, re şi re#. Linia melodică (susţinută de cl. basso şi fg.1) se detaşează cumva independent, conţinând pe la♭ enarmonic cu sol# dar şi pe sol♮. Oricum, acordul (care reuneşte cornii 1-4, tr.1-3, trb.3, tuba şi timp., cărora li se adaugă gr.casa) se întrerupe exact pentru a lăsa tetracordul micşorat în toată puritatea sa.

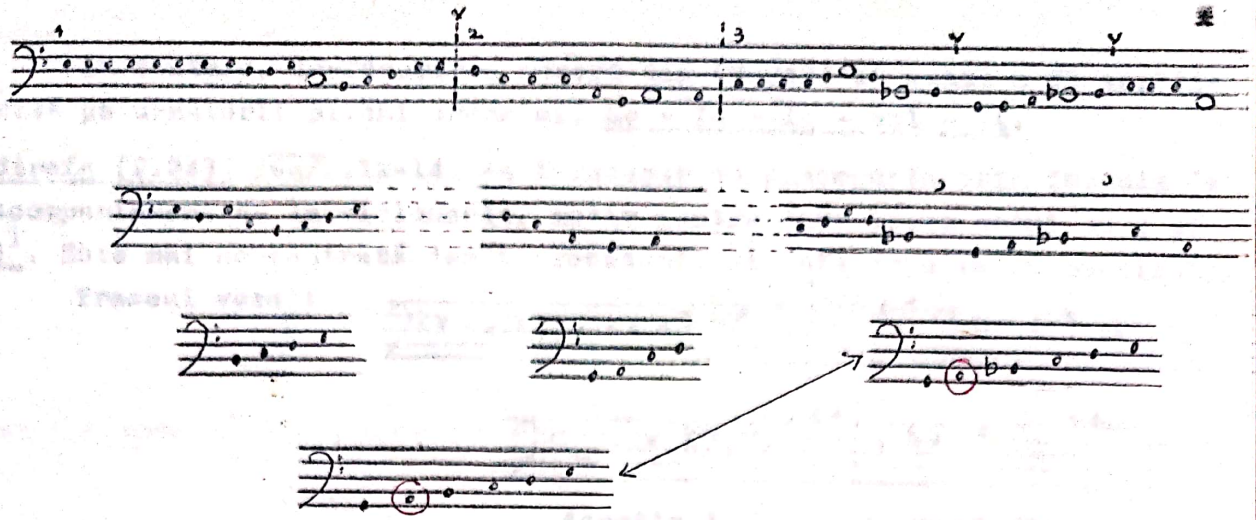
(2.242) /ba/ m.7-11.

O măsură orchestrală precede noua frază vocală, pe care o susţine în continuare (m.7-9) pe cuvintele "Femeile noastre au ieşit lângă râu la miezul nopţii"...

"...şi-au stins lumânări în apă" primeşte o nouă orchestrare, al treilea fragment constituindu-se pe textul "pentru a deslega blestemul, dacă e blestem - dar nu a fost" (articulaţia vocală interioară nefiind marcată orchestral în vreun fel).

Reiese şi aici o subîmpărţire tripartită, care nu afectează cursivitatea textului ci, dimpotrivă, îi conferă firesc şi expresivitate în detaliu.

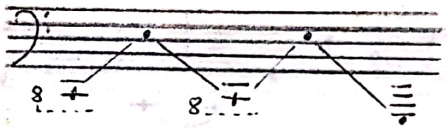
Linia vocală (a cărei prezentare schematică sub forma doar a unor valori lungi şi scurte îi subliniază profilul de rezonanţă gregoriană) este următoarea:



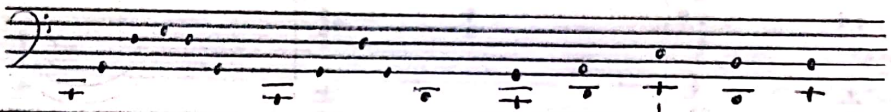
Linia melodică este centrată în jurul sunetului la. Pornind de la acest considerent, se pot deduce două scări pentacordale cu subton: una de tip eolian, cealaltă de tip frigian. Acompaniamentul orchestral face posibile şi alte centrări: pe do(mi), pe fa, pe sol(mi).

Prima incizie: v-le, v-celli, cb. + arpa şi piatto gr.

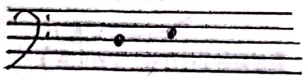
Harpa: gliss.



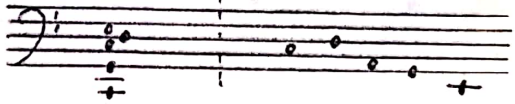
V-celli:



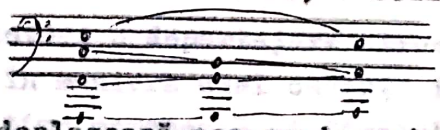
V-le:



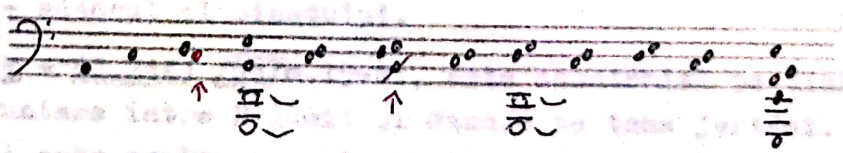
Cb.:



Cea de a doua incizie promovează la v-le, v-celli şi cb. următoarea succesiune acordică:



Cea de a treia incizie deplasează acompaniamentul orchestral la arpa şi fg., cărora li se adaugă în măs.11 piatto. În reducţie avem următoarea configuraţie sonoră:



---

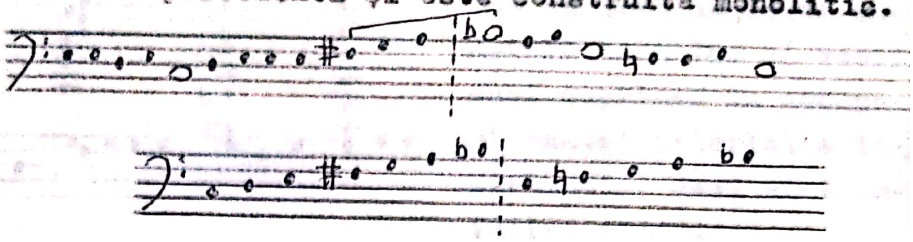
* Am încercat în schema melodică un sistem de codificare ritmică simplificată: ⌒ = valoare mai lungă într-o succesiune de valori scurte (un fel de popas-accent; ⋮ = delimitarea unei incizii caracterizată diferit orchestral; Y = respiraţie, pauză interioară în linia vocală.

** Între versiunea pentru pian şi cea orchestrală apar două diferenţe: un do în măs.10, fără si pe timpul 3 în măs.11. Cu privire la acest si s-ar putea să fie o greşală, dat fiind faptul că se ciocneşte fără evidentă justificare muzicală cu fis de la partea vocală

În cântare, desfășurarea sonoră din (2.242) se arată a fi sprijinită pe următorii piloni armonici: do - fa - la - sol - mi.

Strofa (2.243) /6a/m.12-14, se înrudește cu precedenta prin formula de acompaniament de la violoncele, motiv pentru care le-am notat cu $i$ și $i^1$. Este mai concentrată decât precedenta și este construită monolitic.

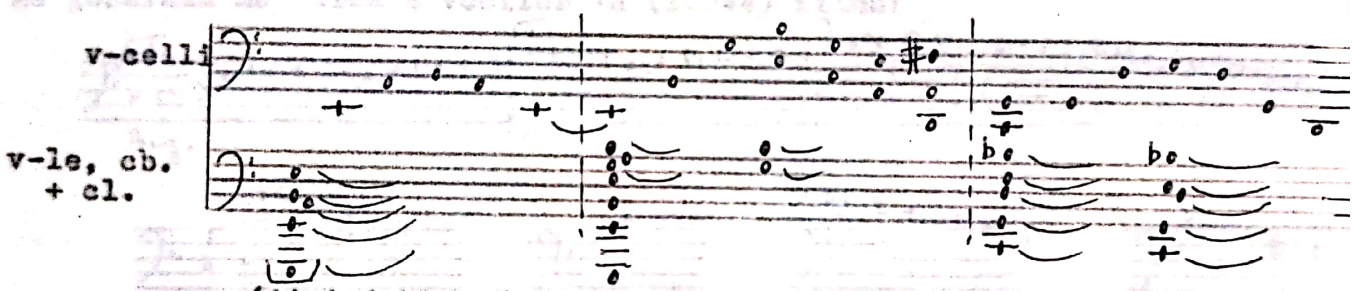
Traseul vocal:



Acustic 1

Segment dintr-un posibil mod mixolidic tot pe do

Acompaniamentul orchestral este încredințat coardelor grave (v-le, v-celi, cb.), cărora li se adaugă în măs.14 cl.1 cu un singur sunet - sib - care-l susține inițial pe cel de la bariton. În reprezentare schematizată s-ar prezenta astfel:




(Aici dublează arpa și fg. din fragmentul precedent)

Într-un fel s-ar putea face totuși o departajare structurală pe măsuri:

măs.12 - orchestra (în maniera unei cadențe intruse, primul timp marchează și finalul vocal al strofei precedente)

măs.13 - reintră vocea

măs.14 - adaosul clarinetului.

Ultima strofă - k - (2.244) /6a/m.15-21, este construită pe dialog vocal: o nouă înfruntare între Bogumil și Manole pe tema jertfei. Și aici discursul muzical este eșalonat pe trei etape:

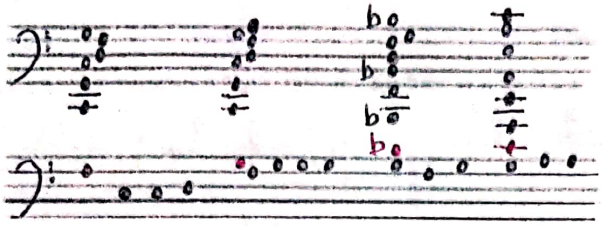
1. "Un singur lucru mai poate s-ajute";
2. "A fost odată săpat în piatră"...
3. "...să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile".

În afară de orchestrație, atrage atenția (ca mijloc suplimentar al acestei departajări) și ușoara modificare a tempo-ului: $\dot{\text{o}}$ = 72; $\dot{\text{o}}$ = 60;

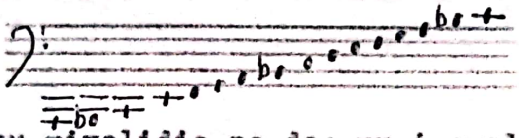
♩ = 72.

1. A se vedea comentariul de la p.21 privind motivul α - corni şi voce...

Orchestra păstrează alcătuirea anterioară (v-lo, v-celli şi cb. + cl. m.15-16) dar evoluează acordic, pe următoarele structuri:

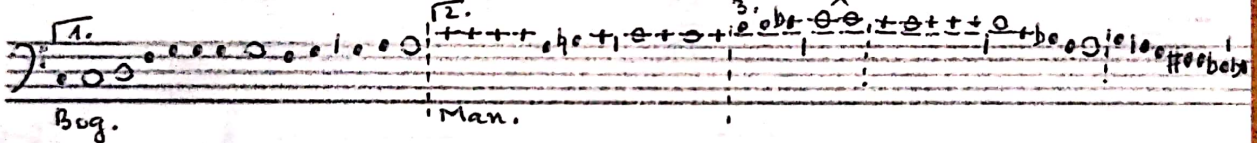
corni + voce 

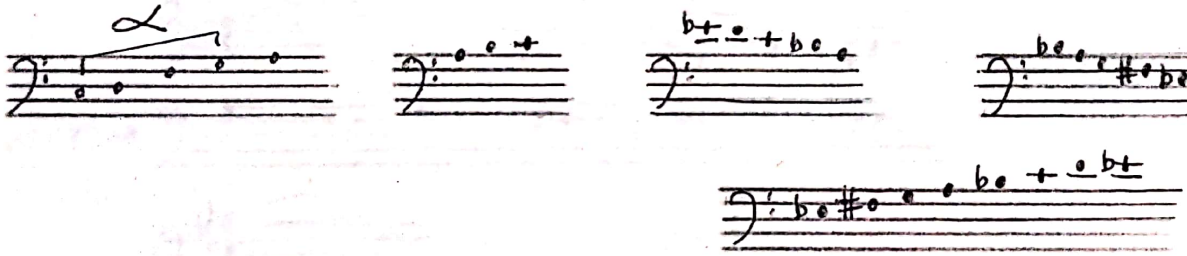
Se observă că toate sunetele cornului şi vocii sunt cuprinse în acompaniamentul celorlalte instrumente, deci sunt întărite sonor.

Totalul sonor:  sau

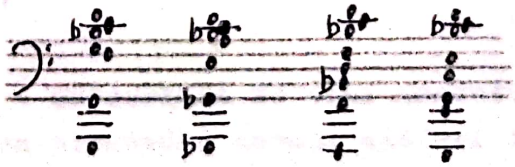
(Frigic pe la sau mixolidic pe do; nu-i exclus nici ionianul pe fa - toate însă având substrat pentatonic).

2. Segmentul al doilea se suprapune peste primul prin voce (m.16), schema generală melodică a vocilor în (2.244) fiind:



(Cromatic 3o)

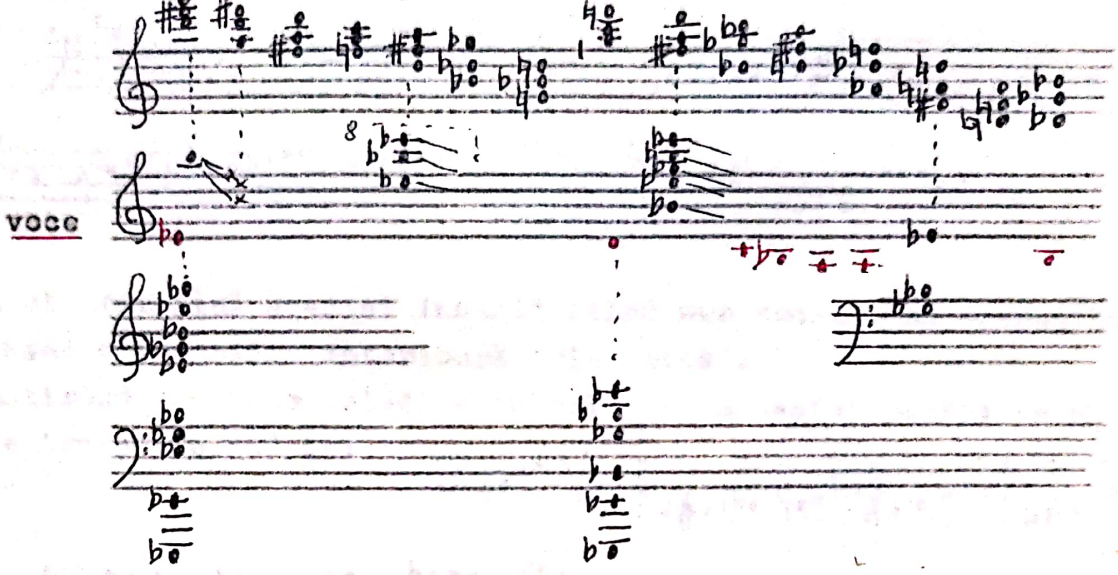
Revenind la acompaniamentul orchestral: în cel de al doilea segment el rămâne acordic - cu o anumită sacadare imprimată de coarde (care sunt utilizate aici în totalitate) şi de timp., care marchează un contratimp. Fg. şi cfg. susţin cu valori lungi unele sunete ale corzilor şi timp. Acordurile sunt următoarele:  Comparând cu linia vocală se poate constata că sunetul $do^1$ este susţinut în acorduri în timp ce $Si\flat$ este contrazis - e drept, după o măsură, prin $si\flat$.

3. Ultimul segment angajează succesiv toată orchestra, într-o culminaţie mai întâi, corespunzând sunetului $mi\flat^1$ din partida vocală, şi apoi într-o prăbuşire vertiginoasă - răspuns la urcuşul din finalul strofei

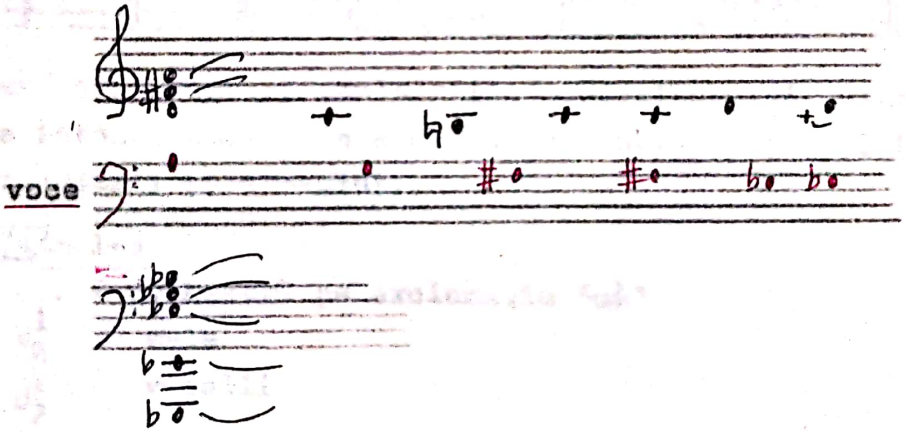
2.1 . Sunt trei planuri în măs.18-19, care tind să fuzioneze în măs.20-21:
- suflătorii de lemn (tremolo descendent)
- alămuri (sunete lungi)
- coarde (glissando-uri întrerupte și deplasate dintr-un registru în altul)

fg. și cfg. plasându-se oumva între alămuri (m.18) și lemnele înalte (m.19). Schematic situația se prezintă astfel:

m.18-19




m.20-21




3. Găman reperele /6a/m.21 (Anacruză) - /8b/

În legătură cu celula $\alpha$ și alte trasee intonaționale a se vedea p.21.

3.1 /6a/m.21 - /7a/

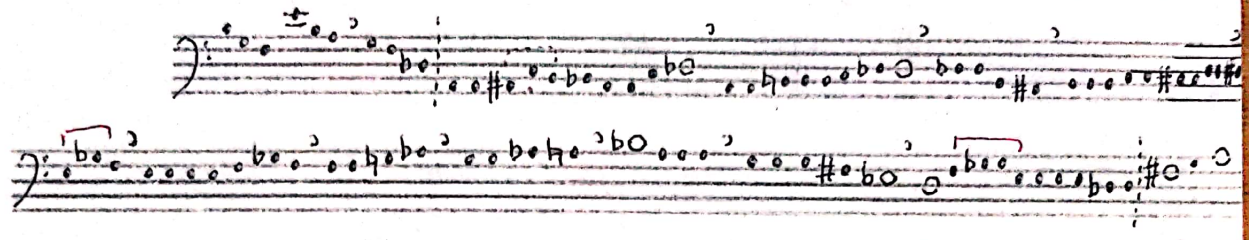
În ansamblu se prezintă ca o succesiune de trei momente diferite ("lanț"), al doilea și al treilea promovând corul, alături de vocea lui Găman.

3.11 /6a/m.21 - /7/

Cele 10 măsuri componente sunt construite unitar pe trei planuri:
- vocea = "Sprechgesang"
- textură orchestrală (v-celli și cb. cvadruplu divizați) pe celula $\alpha$ (mi-fa#-la-si // la#-si-la#-fa#)

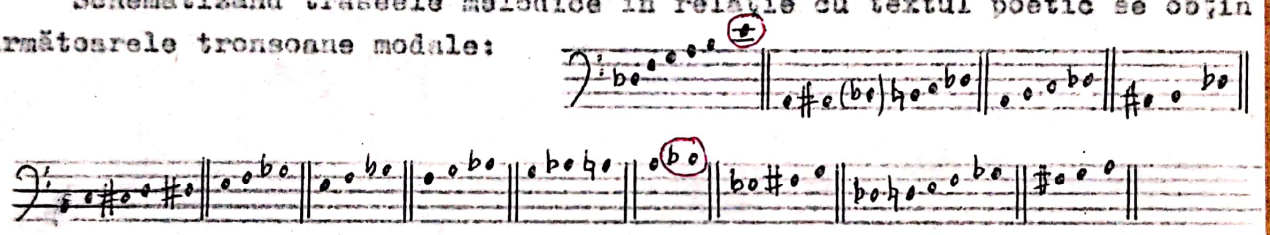
- gliss. la timpani mi - la♯ / la♯ - mi, ascendent şi descendent (rătăcit un si - mi).

Nefiind o înălţime absolută a vocii, important este mai ales ritmul şi accentul expresiv. În maniera ♯ este indicată totuşi o înălţime aproximativă a sunetelor, cu o grijă pentru detaliu (ca de pildă prezenţa unor alteraţii pe parcurs) care poate da de gândit în actul interpretării, motiv pentru care consemnez şi această schemă melodică virtuală:



(Începutul şi sfârşitul acestei incizii fiind pur vocale, am operat în această schemă o împărţire interioară tripartită).

Schematizând traseele melodice în relaţie cu textul poetic se obţin următoarele tronsoane modale:



Se evidenţiază şi pe această cale grija compozitorului, dincolo de voita relativizare intonaţională, de a da un sens melodic totuşi (cu gradaţii specifice) recitării baritonului.

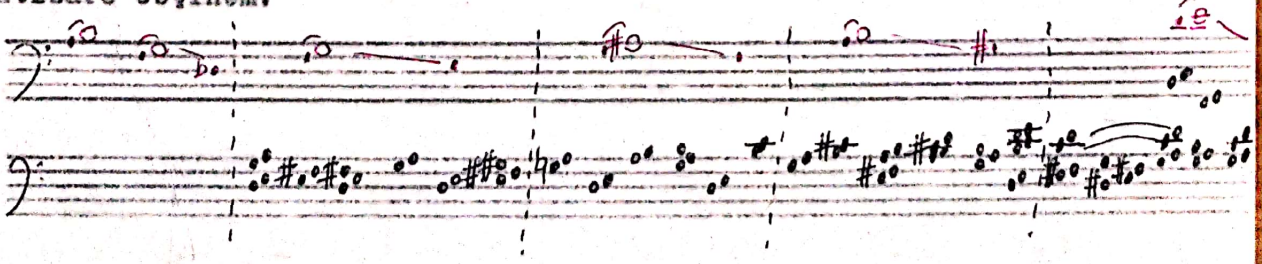
3.12 /7a/ m.1-6

voce + cor + orchestră pe exclamaţia "aù"

$T_2^1$ v-le

$B_2^1$ v-celli

Vocea anticipă cu o măsură intrarea corului şi orchestrei. Având în vedere şi măsura anterioară, de asemenea pur vocală, urmată de o coroană, se creează un fel de "falie" între cele două segmente formale. În 3.12 relativizarea intonaţională se extinde şi asupra corului şi orchestrei (sub forma parlando-ului şi glissando-urilor). Încercând totuşi o schematizare obţinem:



# ACTUL I

**1.** Preludiul orchestral /I/-/Id/ 295

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1.1 /I/-/Ia/ | | | 122 | A |
| 1.11 /I/ | | 78 | | |
| | 1.111 m.1-7 | 28 | | |
| | 1.112 m.8-14 | 30 | | |
| | 1.113 m.15-19 | 20 | | |
| 1.12 /Ia/ | | 44 | | |
| | 1.121 m.1-2 | 8 | | |
| | 1.122 m.3-5 | 12 | | |
| | 1.123 m.6-11 | 24 | | |
| 1.2 /Ib/-/Id/ (m.1-8) | | | 155 | B |
| 1.21 /Ib/ | | 72 | | |
| | 1.211 m.1-4 | 24 | | |
| | 1.212 m.5-8 | 24 | | |
| | 1.213 m.9-14 | 24 | | |
| 1.22 /Ic/-/Id/ (m.1-8) | | 83 | | |
| | 1.221 /Ic/ m.1-5 | 18 | | |
| | 1.222 m.6-12 | 33 | | |
| | 1.223 /Id/ m.1-8 | 32 | | |
| 1.3 /Id/ m.9-12 | | | 18 | A1 |

(Repriză eliptică)

(Observaţie: Raportul dintre cele două secţiuni reale se apropie de "proporţia de aur"- 295/112,69-185,31 - ţinând cont de faptul că secţiunea B are şi răriri, care determină implicit o dilatare formală).

Repere bibliografice:

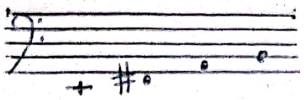
"Asemeni Meşterului Manole, care n-a 'aşezat temeliile pe şovăiala nisipului', nici compozitorul Sigismund Tudoţă nu ridică un edificiu artistic deasupra unui fundament incert: piatra de temelie a operei oratoriu o constituie o tetracordie (sic!) care va susţine, atât în plan orizontal cât şi în cel vertical, liniile de forţă ale arhitecturii sonore. Rezonanţa arhaic-pentatonică a acestei celule (mi-fa diez-la-si) creşte treptat în preludiul orchestral care, prin ampla pedală pe mi, evocă introducerea la Mathäus-Passion de Bach, iar prin arcuirea tensiunii aminteşte de Tristan und Isolde de Wagner - două puncte cardinale, între care drama Meşterului Manole apare împletită cu teme majore ale culturii europene". (Hans Peter Türk: în Programul de sală al primei audiţii, p.6).

"Observăm, aşa cum e şi firesc, un sunet pivot /.../ un 'Ur-sunet', amintind sunetul fundamental (mi bemol) al cosmogoniei wagneriene începută cu Aurul Rinului. Acest sunet-grund este MI, o lungă pedală, cu care va începe şi va termina introducerea orchestrală"...

"introducerea orchestrală destul de succintă"...

"trebuie să observăm prezenţa unor motive 'in statu nascendi'. Ele îşi vor dobândi un statut de mult mai mare importanţă şi amploare mai târziu - ca nişte pietre de temelie ale construcţiei:

Scanned with OKEN Scanner



(Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.7)

Sigismund Toduţă nu nominalizează acest preambul orchestral. Cornel Ţăranu îi spune "introducere" iar H.P.Türk - "preludiu".

Aş opta pentru această din urmă denumire în analiză, date fiind funcţia pe care o îndeplineşte prin raportare la întregul lucrării şi caracterul relativ închis. Va fi în acest fel diferenţiat faţă de introducerea orchestrală a actului III.

În Dicţionar de termeni muzicali (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984) se spune la p.391:

> "Începând din a doua jumătate a sec.16, numele (de "preludiu" n.n.) a desemnat /.../ piesa muzicală care prefaţează fuga, suita, cantata, opera etc. În acest sens preludiu este sinonim cu introducere (entrada, entrée, intrada) sau chiar cu uvertură".

Iată însă şi o opinie mai nuanţată:

> "Dans les opéras français des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ s., la ritournelle d'orchestre se nomme aussi prélude. Par la suite, et particulièrement à propos de Wagner, on fera une distinction entre prélude et ouverture: le premier étant généralement moins étendu, de forme plus libre et davantage lié à ce qui suit, se présente en fait comme une sorte de développement symphonique des thèmes les plus importants de l'oeuvre (ainsi les préludes de Lohengrin ou de Tristan s'opposent-ils à l'ouverture des Maîtres chanteurs)". (Science de la Musique, sous la direction de Marc Honegger. Bordas, Paris 1977, p.827).

Sunetul-pedală pe mi, chiar dacă poate evoca introducerea la Mathäus-Passion, este în contextul acestei lucrări mai degrabă tangent cu ideea de "ison". Iată şi în acest caz o serie de repere bibliografice: În Dicţionar de termeni muzicali (op.cit. pp.247-248) Gheorghe Firca detaliază astfel termenul:

- Ca element de notaţie i. beneficiază de o definire corespunzătoare funcţiei sale mnemotehnice:
  - "nici suie, nici pogoară" (Nifon Ploeşteanu)
  - "...însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate ci repetă neuma precedentă"(Gr. Panţiru)
- Deşi element atât de important în execuţia muzicii bizantine, i. nu se supune în acest caz aceleiaşi preciziuni noţionale, dând impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală şi cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ţinere pe loc a înălţimii. I. devine astfel un sunet continuu ("comparabil cu fondul de aur al icoanelor" : A.Souris în art.Mélodie în Encyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris 1961, vol.III), însoţitor al melodiei şi care conferă monodiei bizantine o dimensiune suplimentară.
- Afirmaţia aceluiaşi N.Ploeşteanu:
  > "Cucuzel /.../ a stabilit i. melodiilor papadice"

  ar putea să sugereze o dependenţă a i. de anumite tipuri de melodii.

Scanned with OKEN Scanner

- practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar şi neobligatorie a acestuia la orice melodie.

- Fără a avea o consecinţă directă în modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal
(cu excepţia, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile occidentale similare)
i. prezintă unele similitudini dar şi unele deosebiri faţă de burdon sau de pedala polifonico-armonică.
- O pedală, în general,
"...conferă melodiei o dimensiune complementară: dă naştere unei reciprocităţi de relaţii simultane. Pe de o parte, ea acuză oblicitatea melodiei, pe de altă parte, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A.Souris).
- Aceeaşi reciprocitate dintre cinetismul melodiei şi imobilitatea sunetului "ţinut" este proprie şi execuţiei cu ison.

/Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis şi anume la sfârşitul unei piese instrumentale ca extindere a cadenţei, prin "dilatarea" acordului de dinaintea acordului final, isonul, propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănându-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei.

/Pedala se află întotdeauna în bas, pe sunetele T sau D, isonul plasându-se şi el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe f i n a l i s şi mai rar pe cvinta modului.

/Spre deosebire de pedală ce relativizează funcţiile armonice, printr-o indiferenţă aproape totală faţă de momentul tonal, isonul are o convergenţă nu numai faţă de finală ci şi de celelalte puncte ale melodiei
(subînţelege permanent finala chiar şi atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta).

/Tendinţa pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.

O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziţiile polifonice: desfăşurarea armoniilor în funcţie de punctul stabil al i. (D.G.Kiriac), desfăşurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu-i.), pedala-i. (P.Constantinescu); asimilat cu unisonul, i. participă - ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînţeles) - la obţinerea unor texturi polifonice, în speţă eterofonice (Şt.Niculescu).

În cazul "preludiului" la "Meşterul Manole" se simte tocmai acţiunea "centripetă" a pedalei pe mi, "convergenţa" faţă de toate sunetele suprapuse. Totuşi sunt şi caracteristici de pedală. Este vorba, deci, despre o pedală-ison.

Pe parcursul desfăşurării acestei secţiuni orchestrale introductive pedala-ison se manifestă diferenţiat şi cu unele intermitenţe:

1.I 1.II (1.III) m.1-3 (timpul 1) ... 5-8 (cb. P.3-4 ... P.4) sunet prelungit);

/1/ (1.II2) m.9-14 (cb. P.4 sunet prelungit, P.3 pizz., pedală mobilă);

(1.113) m.15-19 (cb. P.4 id., P.3 schimbat ritmic, se adaugă din m.16 v-celli P.3-4 pizz. cu salturi de octavă; a se observa şi pedala ascunsă în partida figurală a Fg.2).

De remarcat că începând cu m.5 intervine pe toată durata acestei incizii Gr.cassa (col spazolino); ca nuanţă - creştere treptată, în valuri, de la ppp la f.

1.12 (1.121) fără pedală-ison, care se întrerupe o dată cu prima măsură şi cu diminuarea bruscă a intensităţii;

/1a/ (1.122) revine sub forma sunetului prelungit (la cb.P.4 m.3-5) şi a pătrimilor repetate (la cb.P.3 m.3-4);

(1.123) dispare, justificarea găsindu-se în pregnanta funcţie dominantică a momentului.

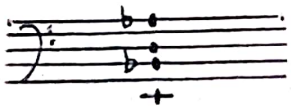
Se poate constata că modul în care este utilizată (sau nu!) pedala-ison pe sunetul mi se constituie într-unul dintre argumentele secţionării discursului (mai precis, ale schematizării propuse), la care se adaugă şi altele, de ordin tematic, asupra cărora voi reveni.

1.2 1.21 (1.211) dublă pedală la octavă (cb.P.3-4 şi P.1-2); se adaugă timpanii cu o formulă ritmică de o oarecare complexitate, extinsă pe toate cele patru măsuri (tremolo + lovituri izolate) - m.1-4;

/1b/

(1.212) m.5-8, aceleaşi instrumente, dar emisia prezintă intermitenţe la cb. iar timp. intervin doar cu lovituri puternice pe ultimul timp al fiecărei măsuri;

(1.213) m.9-10, cb. 3-4/1-2 + timp. tremolo;
m.11-14 id. dar se mai adaugă la fg.1-2-3 o triplă pedală pe sunetele si bemol-re-la bemol.

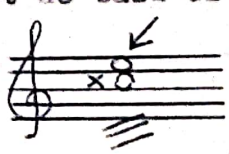
Acordul global al acestei pedale este  (6-4-6)
Simetria acestei alcătuiri este însă perturbată de prezenţa sunetului do diez în registrele înalt şi mediu.

1.22 Aici prezenţa pedalei-ison este mai subtilă.

(1.221) sunetul mi prezent în motivul melodic, care suferă îmbogăţiri succesive, dar se sprijină în final pe el;

/1c/

ca sunet nedeterminat se poate vorbi despre o pedală la tom-tom picc. tremolo (con le dita); începând cu timpul 2 din m.4 motivul melodic porneşte de la mi, pentru a-l părăsi, ca apoi să-l reîntâlnească ca sunet frull. la tr. şi tremolo la v-le, în registrul acut, dar nu ca sunet de bază ci ca sunet în acord:



(1.222) m.6-8, se menţine pedala aceasta ascunsă armonică (susţinută şi de tom-tom şi piatto sosp.picc) sunetul mi fiind cuprins şi în tânguirea melodică, fiind un fel de sunet-pivot; în această formă melodică se păstrează şi în m.9-12;

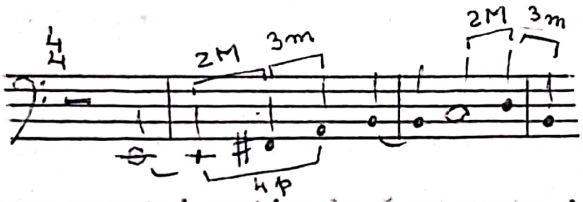
/1d/ (1.223) revine pedala lungă la cb. P.1-2 şi P.3-4 la octavă + tremolo de timp., m.1-4; în m.5-8 se retrage cb. P.1-2

1.3 m.9-10 (timpul 1) se menţine cb. P.3-4, susţinuţi fiind de v-celli P.4.

Reiese că pedala-ison este prezentă aproape tot timpul, în diferite ipostaze, jucând un rol important în articularea interioară a discursului, aşa cum relevă, de altfel, şi schema formală.

Din punct de vedere tematic, articularea bistrofică a "preludiului" se bazează pe opoziţia a două elemente distincte, care, diferenţiate expresiv, ar putea fi investite şi cu o anumită încărcătură simbolică.

Motivul iniţial (pe care-l voi nota convenţional $\propto$), are următoarea configuraţie:




Depistăm în alcătuirea acestui motiv două structuri arhaice: o tetratonie (mi-fa diez-la-si), care a şi fost menţionată în comentariile lui H.P.Türk şi C.Ţăranu, şi o tricordie.

Iată în acest sens câteva repere bibliografice:

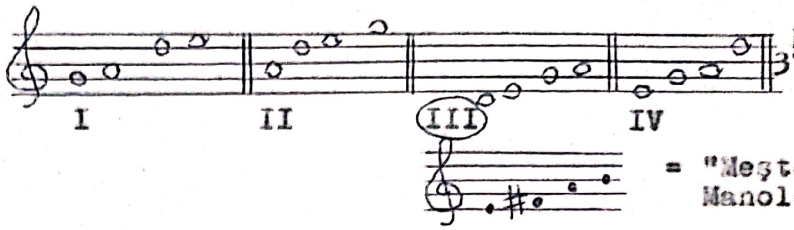
> "Conform datelor etnomuzicologice, primele intervale care se limpezesc din întortocheatele intonaţii biologice (cu caracter de urlet) în epoca primitivă sunt tonul (secunda mare), terţa mică şi cvarta perfectă (în asocierea ton - terţă mică, ton-cvartă perfectă)"(Constantin Răpă: Teoria superioară a muzicii vol.I - Sisteme tonale. Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca 1986, p.5).

După cum se poate observa, aceste caracteristici intervalice se suprapun întru totul motivului dat. În lucrarea citată mai găsim şi următoarele afirmaţii:

> "...intonaţiile oligocordice şi pentatonice rămân prezente şi azi în melodica folclorică şi în muzica cultă de-a lungul tuturor etapelor de dezvoltare, atestând vigoarea lor de stare primordială a muzicii, de rostiri fundamentale, celule magmatice, piloni pentru construiri melodice în toate stilurile ulterioare" (p.27).
>
> "Concentrând expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice şi pentatonice au rămas peste mile-

nii ca nestemate ce pot alcătui fie lanţ de componente, fie canava melodică, fie piloni pentru broderi ornamentale" (p.28)

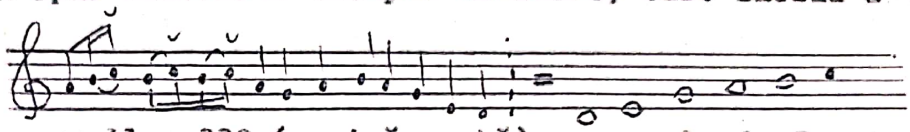
În studiul "Despre o melodie rusă" (în Opere vol.I, Editura muzicală Bucureşti 1967), Constantin Brăiloiu menţionează patru scări tetratonice posibile, varianta a treia corespunzând (în transpoziţie) celei din "Meşterul Manole":



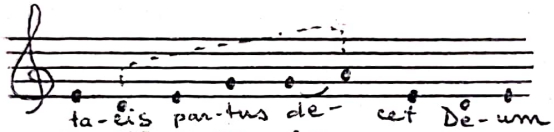

p. 371

= "Meşterul Manole"

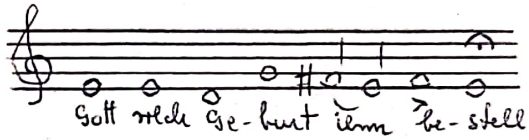
În respectivul studiu apar numeroase exemple muzicale, care includ această intonaţie:



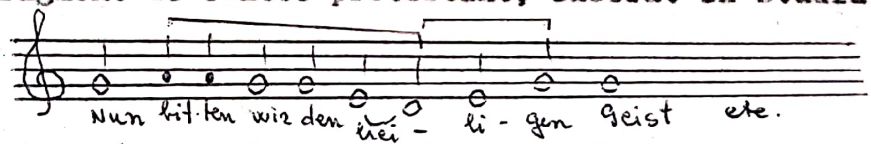
nr.11 p.330 (muzică arabă) = exemplu de "pentatonism" (modul IV) cu pien (∪)



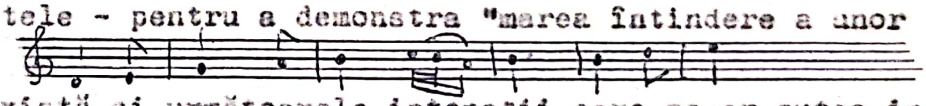

nr.29 p.335 (fragment gregorian); va fi comparat cu un fragment de cânt protestant, pentru a se demonstra evoluţia spre heptatonic:




Iată şi un alt fragment de cântec protestant, înserat în studiu cu nr. 125 la p.361:



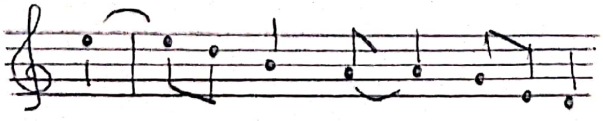

Interesant este şi următorul fragment dintr-un cântec truver (nr.42 p.340) dat - între altele - pentru a demonstra "marea întindere a unor melodii pentatonice".



La acelaşi paragraf există şi următoarele intonaţii care ne-ar putea interesa:

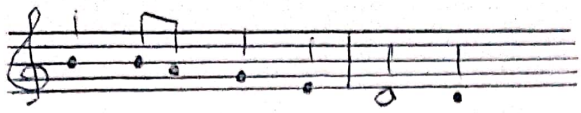
nr.45 p.341 (Elveţia)

nr.46 p.341 (Noile Hebride)

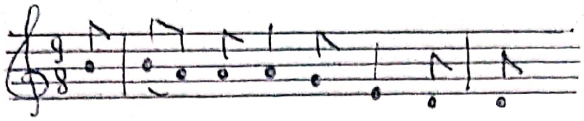


nr.47 p.342 (arabo-berberi)

La capitolul "desene melodice" găsim următoarele exemple:

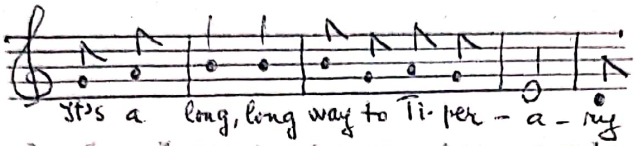


nr.50 p.342 (Anglia)



nr.51 p.343 (indienii din California)

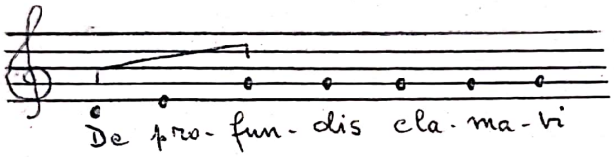
nr.52 p.343 (epitaful grec al lui Tralles)



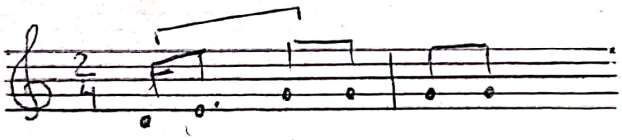

nr.53 p.343 (celebru cântec soldățesc englez)

În legătură cu toate aceste exemple C.Brăiloiu remarcă: "Limitată la ocara modului IV, pe care o parcurge de la un capăt la altul, coborârea pe 5 este, poate, cea mai obișnuită pretutindeni" (p.342).

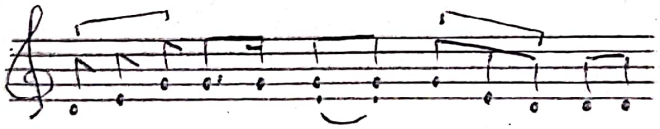
Intonația este prezentată și în variantă restrânsă, tritonală:



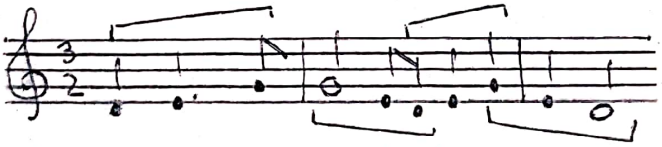

nr.72 p.347 ("incipit gregorian tricordal I" - "introduce al doilea, al treilea și al optulea ton al psalmilor")



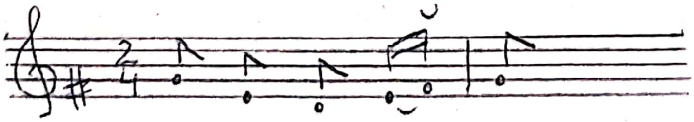
nr.73 p.348 (melodie havaiană)



nr.74 p.348 (fragment din Sumatra)

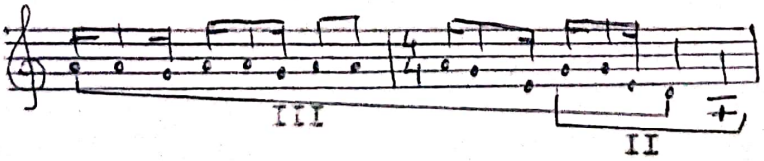


nr.75 p.348 (fragment englezesc)

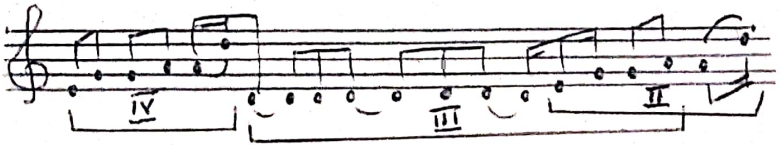


nr.76 p.348 (Ucraina)

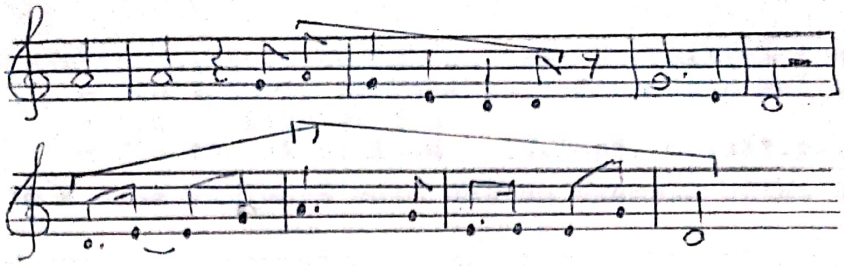
Afirmând că "tetratonismele, în special tetracordale, se confundă, mai mult decât în pentatonic, cu gama completă a modurilor" (p.373) dă alte exemple care ne-ar mai putea interesa:




nr.186 p.373 (indieni)




nr.188 p.373 (muzică Nō japoneză)

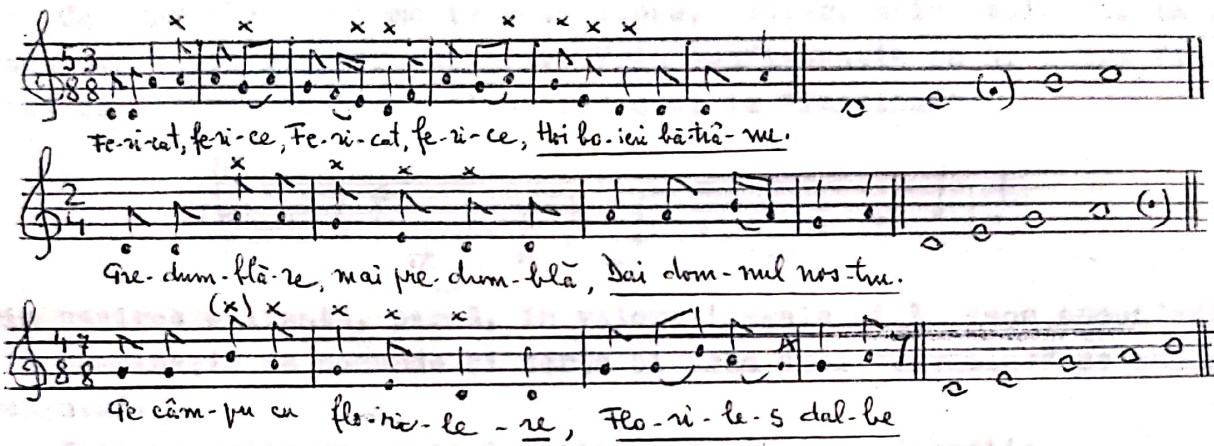


nr.138 p.373
(negrii)

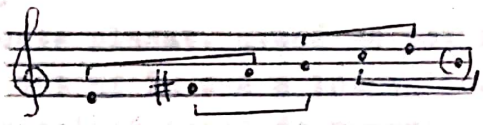
nr.139 p.373
(indieni)

Toate acestea sunt exemple străine de muzica românească, raportabile la aceasta numai în virtutea ideii că anumite straturi elementare ale limbajului muzical se interferează pe toată suprafaţa pământului.

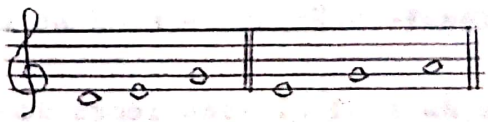
Exemple româneşti pot fi însă extrase din lucrarea mai sus citată a lui C.Răpă, unde, la cap. "Sisteme tonale traco-dace" găsim următoarele exemple (în care succesiunea tetratonală apare în forma sa descendentă):




Pornind însă de la "incipit-ul gregorian" menţionat la p.7, s-ar putea interpreta motivul  şi ca un cumul de mai multe desene tricordale sau tritonale:

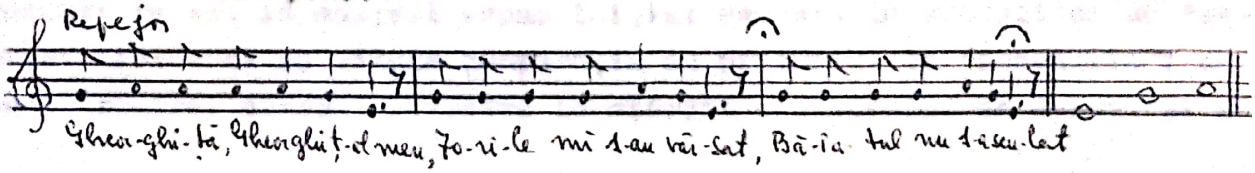


"Tritonul constituie o formaţiune modală care în cântul popular românesc prezintă următoarele aspecte diatonice:
a) ton + terţă mică (cel mai frecvent)



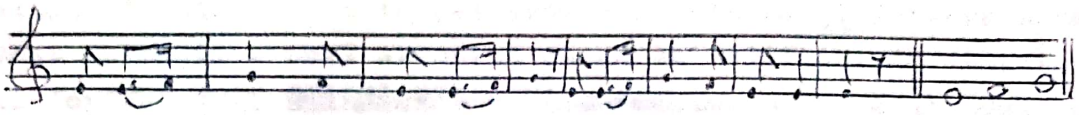
(C.Răpă: op.cit. p.302)

Cea de a doua variantă este ilustrată printr-un exemplu găsit la G.Breazul: Pagini din istoria muzicii româneşti vol.V p.139:



"Tricordul este un mod cu trei posibilităţi de scară:
- din tonuri, reprezentând forma cea mai utilizată
- din semiton şi ton
- din ton şi semiton (C.Răpă, op.cit.p.295)

Pentru cea de a doua variantă este dat un exemplu citat după Emilia Comişel:



Din toate exemplele adunate până acum reiese că, dincolo de substratul intervalic arhaic, motivul pus de S.Toduţă pe frontispiciul operei-oratoriu trebuie judecat în sine, configuraţiei melodice propriu-zise adăugându-se cea ritmică: 3-1-1-1-2-2-1-1 (Ne-am putea imagina şi un vers de 7 silabe: _ ∪ ∪ | — — ∪ ∪ = dactil + ionic major)

Ca expresie acest motiv este sobru, auster, abia sesizabil la început din cauza registrului grav. Prin configuraţia sa ar putea fi comparat cu motivul de debut al preludiului la "Parsifal":

prin păşirea ezitantă, parcă, în valori inegale şi în sens ascendent, prin combinaţia de secunde şi terţe şi prin acel "torculus" ce succede urcuşului.

Este un motiv ce poate investi multiple semnificaţii:
- a "dorului de-a zămisli frumuseţe",
- a mereu începutei înălţări a construcţiei,
- a sacrificiului,

în funcţie de locul în care este plasat, având un rol important atât în arhitectura "preludiului" cât şi în cea a întregii opere-oratoriu. Este investit totodată cu o specială forţă de propulsie a discursului.

Revenind, în ceea ce priveşte "preludiul" în întregul său, la comparaţiile ce s-au făcut cu Wagner - "Aurul Rinului" (C.Ţăranu) sau "Tristan şi Isolda" (H.P.Türk) sau cu Bach - "Mathäus -Passion" (H.P. Türk):

În "Aurul Rinului" pedala pe mi bemol este în fapt un acord exploatat multiplu în rezonanţa sa.

Cât priveşte preludiul la "Tristan", este de menţionat pe lângă "arcuirea tensiunii" un detaliu de construcţie pe care-l găsim şi la S.Toduţă: faptul că motivul expus iniţial se reia la sfârşit ca un "remember". Personal aş adăuga comparaţia cu preludiul la "Lohengrin": aceeaşi arcuire, aceeaşi revenire la sfârşit a motivului de debut. Şi a-

ici se porneşte de la un "grund" - acordul de La major. Se porneşte însă din registrul acut şi supraacut, evoluţia vizând cucerirea zonelor grave, în timp ce în "preludiul" la "Meşterul Manole" se porneşte exact invers: din grav, cuprinzându-se treptat zonele înalte.

În "Mathäus-Passion" este într-adevăr o pedală pe mi (octava mare) sub forma unei pulsaţii - bază armonică ce se va modifica, de altfel, pe parcursul desfăşurării primei secţiuni, marcând alineatele formei acesteia. Felul în care "vocile" ţesăturii polifonice se desprind din acordul fundamental oferă aşijderea similitudini. În acest sens o punere în paralel a măsurilor de debut ale ambelor partituri ar fi edificatoare.

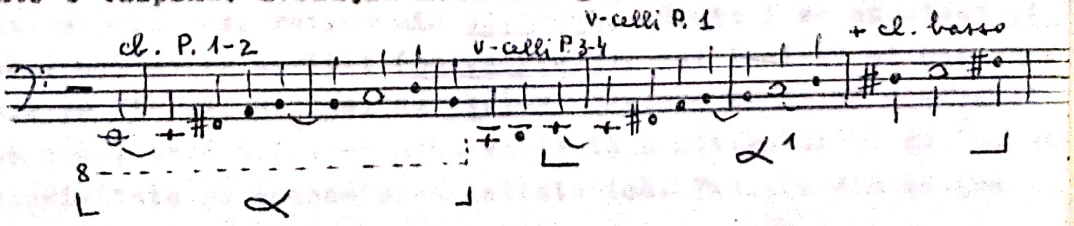
Desigur, în toate cazurile enumerate mai sus este vorba doar de asemănări de suprafaţă, ce au putut inspira (eventual) o anumită strategie a elaborării discursului, care însă, în ultimă instanţă, se nutreşte din propriile resurse intonaţionale şi ideatice.

Iată de ce, o dată discutate eventualele analogii, se impune o desprindere de acestea, pentru a judeca lucrul în sine.

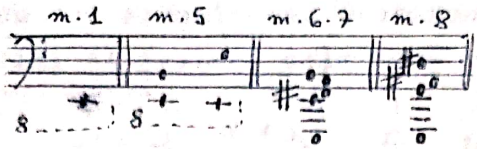
Prima secţiune deci - 1.1 - se bazează pe (sau, mai bine spus, porneşte de la) motivul $\alpha$ . Ea se poate subîmpărţi în 1.11 şi 1.12, fiecare dintre aceste subsecţiuni subdivizându-se, la rândul său, ternar - în incizii inegale - pe temeiul unor mai evidente sau mai ascunse modificări structurale.

1.11 (1.111) 1 /1/ m.1-8 (sau 1-7).

Întreg acest fragment se desfăşoară în registrul foarte grav şi grav. Utilizând subdivizările partidelor de cb. şi v-celli, compozitorul mizează pe fine nuanţe timbrale. Astfel, motivul $\alpha$ , în ipostaza sa iniţială, este expus la jumătatea m.2 de cb.P.1-2, sprijinit pe sunetul grav ($Mi_1$) al cb. P.3-4, care se întrerupe două măsuri, pentru a-i permite să se reliefeze cu claritate. Trei sunete de legătură ale v-celli P.3-4 (Do-Re-Mi) fac trecerea la o nouă ipostază a motivului $\alpha$ , expusă de v-celli P.1-2. Începând chiar cu m.6 se produce şi proiecţie acordică a tetratoniei fundamentale (mi-fa#-la-si), în m.7 vocile ramificându-se heterofonic; motivul evoluează astfel, simultan, în păşire melodică ascendentă şi în dispersare armonică sau heterofonică, asemeni creţ guţelor dintr-o tulpină. Evoluţia melodică globală se prezintă astfel:



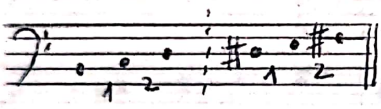
Armonic sunt de sesizat următoarele momente de evoluţie:



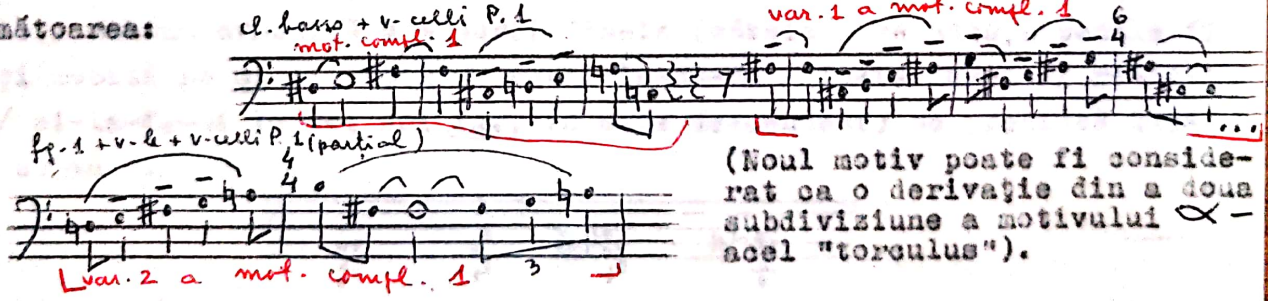

(1.112) /I/ m.9-14 (sau 8-14)

Ar fi de observat că m.8 are caracteristicile unui moment de legătură, motiv pentru care ar putea fi socotită ca făcând parte din al doilea segment, mai ales că intrarea cl.basso, ca dublaj al v-celli P.1 este marcată de compozitor prin semnul ⌐¬ , care semnifică, în codul său personal, sublinierea tematică. (Varianta ar fi: 1.111 m.1-7; 1.112 m.8-14). Pentru această a doua variantă de subîmpărţire ar pleda şi ieşirea armonică din chinga tetratoniei emblematice.

Interesantă este formula de continuitate melodică, printr-un procedeu ce aminteşte "scordatura", aplicată aici tricordului din motivul $\alpha$ :



Din continuum-ul melodic se desprinde astfel un nou motiv, complementar (mot.compl.1). În expunerea şi reluarea sa îmbogăţită se evidenţiază pe de o parte un aspect al îmbogăţirii melodice iar pe de altă parte unele particularităţi de orchestraţie, vizând transmiterea melodiei de la un instrument la altul şi dublajele. Oricum, pentru întreg fragmentul 1.11 este certă o anume continuitate melodică. Aici, în 1.112, melodia este următoarea:



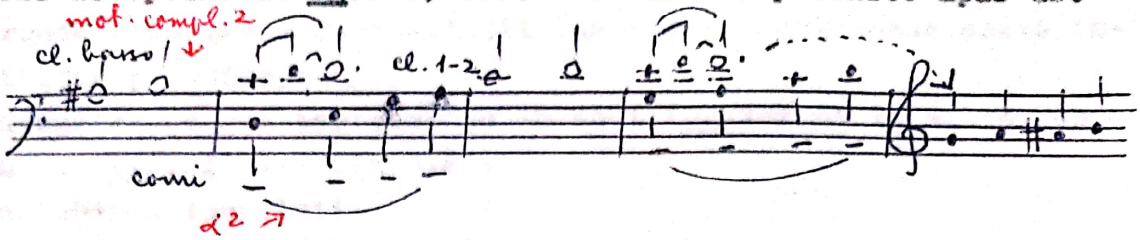

(Noul motiv poate fi considerat ca o derivaţie din a doua subdiviziune a motivului $\alpha$ - acel "torculus").

Noile ipostaze melodice ne comunică, în mod evident, o stare de ezitare, de incertitudine, de oscilaţie, un urcuş mereu frânt.

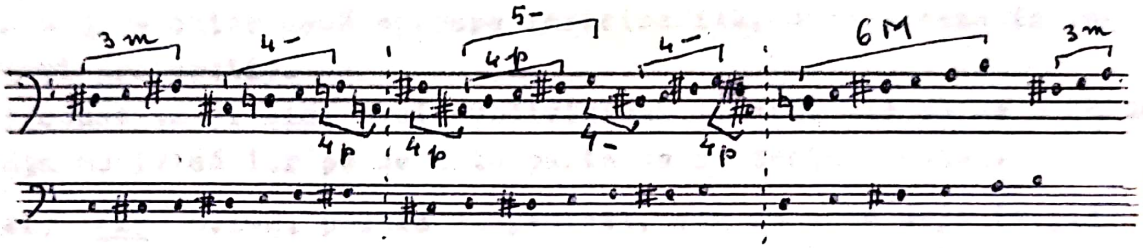
(1.113) /I/ m.15-19

Urcuşul melodic este retransmis cl.basso, căruia i se asociază vi.1 sub forma unui nou motiv derivat (mot.deriv.2), mai incisiv şi mai concentrat, care va fi preluat apoi de cl.1-2. Ossatura tematică a acestei incizii este completată printr-o nouă variantă a motivului $\alpha$ ($\alpha^2$), bazată în exclusivitate pe succesiunea tetratonică. Extrase din contextul

orchestral, care pe lângă pedalele menţionate anterior mai cuprinde voci complementare cu rol armonic sau eterofonic precum şi un joc figural în triole de optimi al fg.1-2, cele două motive pomenite apar astfel:

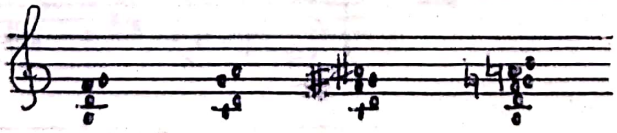



Sub această formă motivul α (purtând şi indicaţia poco marcato) dobândeşte o alură imperativă, în această ipostază identificându-se, cred, cu ideea jertfei necesare. Mot.compl.2 poate fi considerat ca o derivaţie a mot.compl.1, în care este prezentă şi o componentă tetracordală. Următoarea schemă melodică va fi, în acest sens, elocventă:




Reiese că în acest prim fragment formal există o continuitate certă melodică, cu sens predominant ascendent, marcând totodată trei faze de evoluţie motivică.

Fraza se suspendă pe un urcuş cromatic, într-o uşoară accelerare (...>). De altfel tendinţa spre precipitare este marcată prin câteva schimbări metronomice: ♩ = 63 (iniţial); 66-69 (m.10); 72 (m.13); 79 (m.15). Schema armonică a măsurii finale (căreia i se adaugă pedala fixă şi mobilă pe mi şi arpegiul re-si-la-fa-re / fa-re-do-si // re-do-la-re / si-la-fa-mi la cei doi fg., în sens descendent) se prezintă după cum urmează:



În ansamblu această primă subdiviziune, desfăşurată în mare în registrul f.grav, grav şi abia mediu, este ca o pastă întunecată, ca o negură sonoră, din care se desprind, parcă anevoie, trasseele melodice semnalate, în continuitatea pe care o relevă analiza de detaliu. Finalul în cresc. şi accel. uşor, în care se impune mersul ascendent din discant, decupat brusc prin intervenţia unei noi idei, anticipă alte "rupturi" similare ale discursului muzical, pe parcursul actului I - sugerând "prăbuşirea", "neîmplinirea".

Relaţia dintre l.11 şi l.12 se realizează, într-adevăr, prin contrast. Astfel, chiar dacă în maniera unei "cadenţe intruse" (unele in-

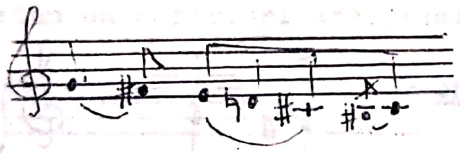
strumente antrenate în fraza precedentă îşi finalizează contribuţia pe primul timp din noua subdiviziune), decupajul discursului nu este mai puţin evident:

- brusca reducere a intensităţii (la unele instrumente apare indicaţia p subito);
- adăugarea de noi instrumente în acut (ob.1-2 de la m.1 a reperului /la/, fl.1-2 din m.2);
- schimbarea tematicii;
- suspendarea pedalei multiple.

În întregul său 1.12 este mai concentrat ca dimensiuni faţă de 1.11 (se evidenţiază un raport foarte apropiat de "tăietura de aur": la totalul de 122 pătrimi din 1.1 raportul exact ar fi 75,39/46,60 - în partitură 78/44; desigur nu se poate nega faptul că accelerarea tempo-ului - se ajunge la ♩. = 80 - chiar dacă aproape insesizabilă, nu lucrează în favoarea acestei proporţii).

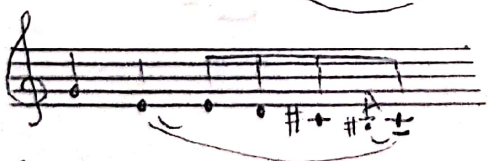
Se pot constata şi aici trei subdiviziuni determinate pe de o parte de componenţa motivică iar pe de altă parte de prezenţa pedalei.

1.12 =(1.121) /la/ m.1-2; pedala suspendată, cum am spus deja (v.p.4) Nu este vorba despre o temă pregnantă ci mai degrabă de o melodică difuză, "de diversiune" s-ar putea spune, o "pânză melodică", bazată pe un nou motiv complementar, al treilea, un fel de "motiv-familie". Mă refer la faptul că se suprapun sau se succed mai multe variante, cu mai mică sau mai mare forţă de penetrare:

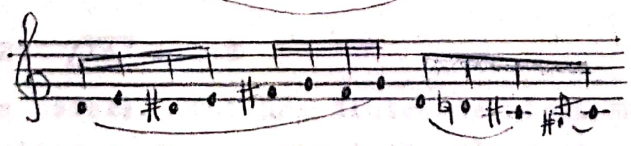


cl. 1-2, m.1

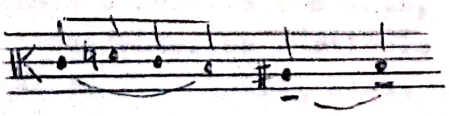
vi.II prt.2, m.1



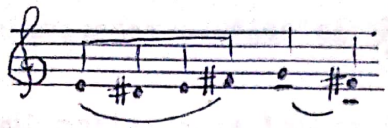
ld., m.2



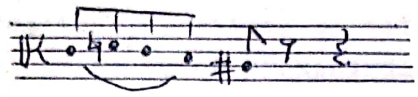
cl. basso, m.2



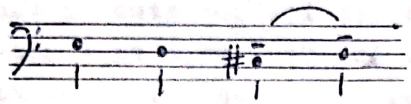
v-le part.2, m.1, reluat de v-celli part.2, m.2



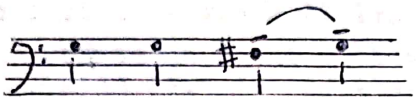
vi.II part.1, m.1



v-le part.1, m.1



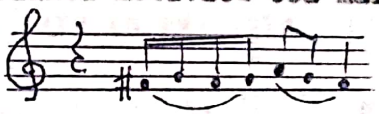
v-celli P.3, m.1



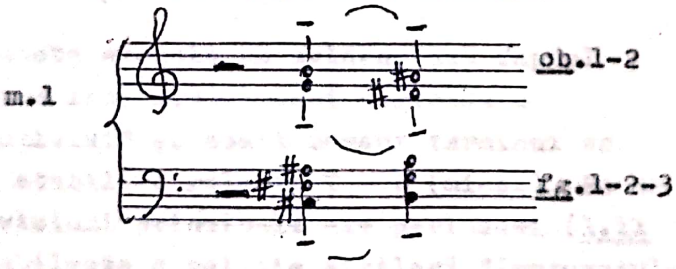
v-celli P.4, m.1

} în m.2 se inversează distribuţia aceluiaşi motiv

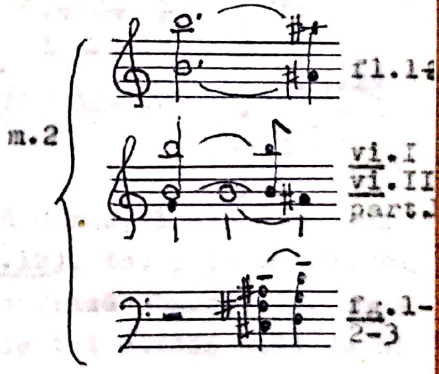
m.2 { ob.1-2
v-le part.2 (8-va in

(Din cauza registrului şi a dublajelor este varianta motivică cea mai reliefată, mai ales că se adaugă şi cl.1-2  )

La aceste variante motivice (pe care le-aş socoti, în ansamblu, ca fiind de asemenea dezvoltări ale celulei "torculus" din motivul iniţial ∝ ) se mai adaugă, asemeni unor componente reziduale, câteva celule "suspin", care dublând componentele motivice deja menţionate, se evidenţiază simultan ca suporturi acordice:



m.1 ob.1-2 fg.1-2-3



m.2 fl.1-4 vi.I vi.II part. fg.1-2-3

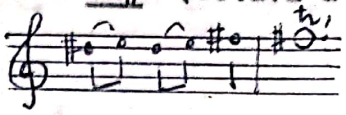
(fg.1-2 se inversează)

(1.122) /Ia/ m.3-5

Revine pedala. Nici una dintre celulele motivice care apar aici nu reprezintă o noutate absolută, ele putând fi înţelese prin prisma celor precedente, ca particole ce-şi dobândesc temporar o anume autonomie. De fapt întreg acest segment are caracterul unei anacruze ce anticipă revenirea în forţă a lui ∝ .

Exemple de asemenea particole:

Pe baza unui motiv ce se impune la suprafaţa valului orchestral, prin dublajul realizat viorilor, la octava superioară, de către fl.1-2, pragul acut al ambitusului orchestral pentru acest moment: fa#$^3$ (octava a 3-a), impus aici ca o dominantă a unui ton de si :

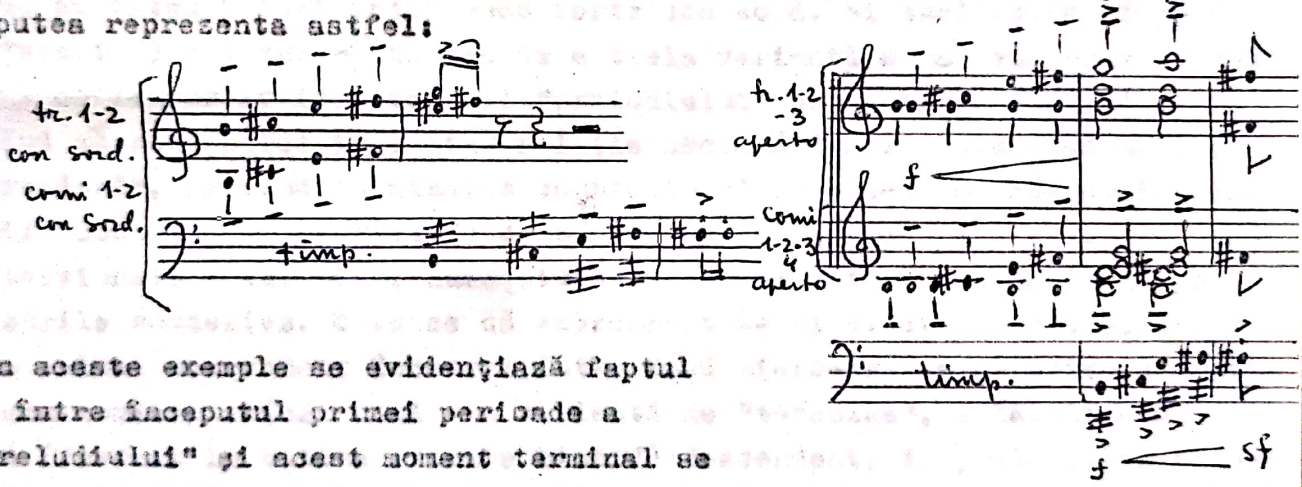


(De remarcat că este acelaşi tip de tricord - semiton-ton - pe care l-am mai întâlnit).

O dată cu trilul pe fa (care pare a "alunga" din nou pedala pe mi) începe incisia a treia (1.123) /1a/ m.6-11.

(Este de făcut o observaţie cu privire la reducţia de pian faţă de partitura orchestrală şi anume că apare o măsură în plus - în p.8, sist.4 prima măsură -, o zăbavă pe trilul dublu pe fa#; partitura orchestrală o omite, făcând să intre simultan incisiva variantă a motivului care în reducţie apare abia în măsura următoare).

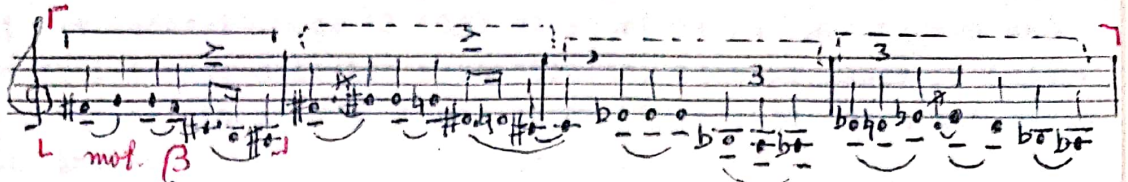
Trilul-pedală pe fa# (fl.1-2, ob.1-2, cl.1 şi apoi 1-2, vi.I-II, v-le; suflătorii menţin pedala, coardele marchează două impulsuri părăsind-o apoi) susţine două variante ale motivului $\alpha$ , care în reducţie s-ar putea reprezenta astfel:



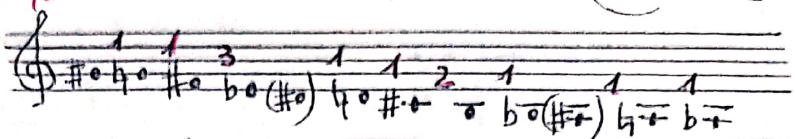

Din aceste exemple se evidenţiază faptul că între începutul primei perioade a "preludiului" şi acest moment terminal se poate stabili o relaţie T - D (mi-si). Pe de altă parte, între cele două subdiviziuni principale ale perioadei (1.11 şi 1.12), tot prin motivul $\alpha$ se stabileşte o relaţie similară "împrumutului de frază" baroc, iar dacă ar fi să facem o referire la acele figuri retorice tot barocе atât de bine cunoscute de compozitor, ar trebui să ne oprim la "epanalepsis" sau "symploke" (începutul similar cu sfârşitul).

Cea de a doua secţiune a "preludiului" orchestral - 1.2 - prezintă faţă de prima un contrast de ordin structural, determinat de pregnanţa tematică a motivului $\beta$ , a cărui cvadruplă expunere, în formulări mereu reînnoite, (/1b/ m.1-4) imprimă discursului o anume sacadare, cu efect expresiv determinat: este un fragment de monodie acompaniată (acompaniament acordic - coarde + lemne, fără fl. - tema fiind intonată de cornii

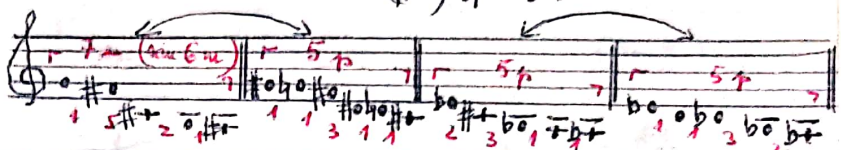
reuniţi) în care parcă ni se povesteşte ceva, cu intonaţii situate între cântec, doină, baladă sau, de ce nu, bocet. Iată această melodie:



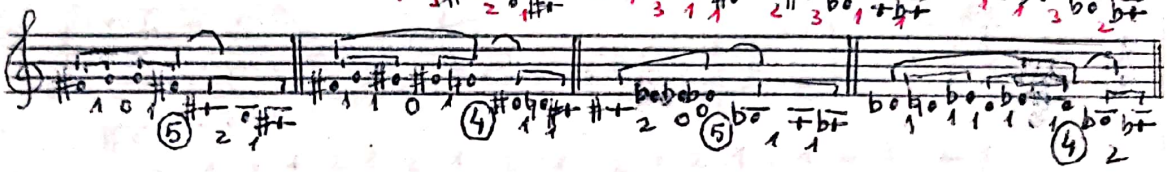
Totalul sonor:



care pe tronsoane apare:



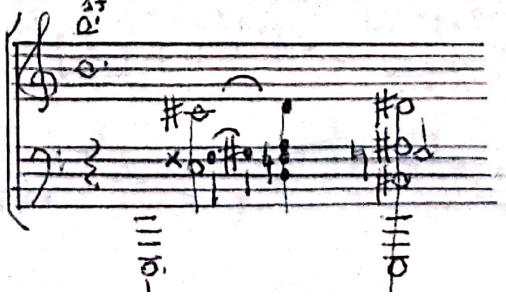
sau



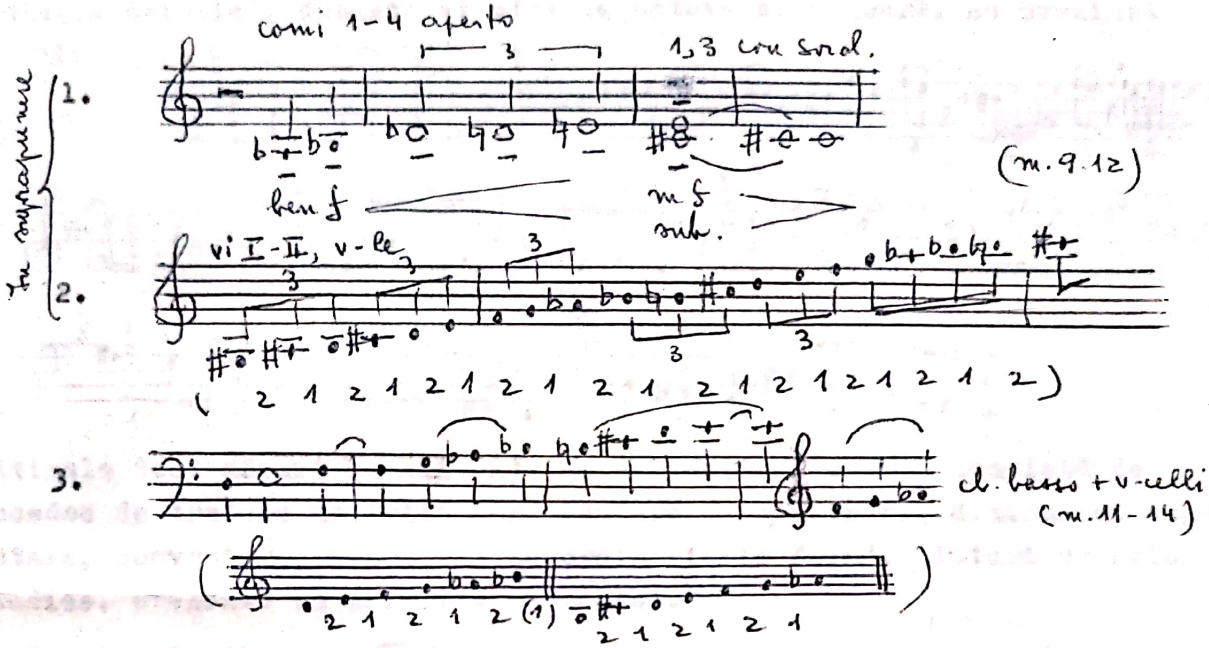
Este interesant felul în care Sigismund Toduţă foloseşte cornii ca punte de legătură între 1.1 şi 1.2, atât timbrală cât şi tematică: astfel, după ce au intonat (mai întîi poco forte con sord. şi apoi forte şi chiar sf "aperto") motivul α în cea de a treia variantă a sa, vin acum cu cel de al doilea motiv important al "preludiului" orchestral, timbrul comun venind să pună parcă în lumină relaţia ascunsă dintre cele două motive. Într-adevăr, privind cu atenţie constatăm că am putea (circumscriindu-ne ideii "contrastului derivat") considera motivul β ca pe o recurenţă uşor distorsionată a lui α , nuanţată atât ritmic cât şi intonaţional prin reluările succesive. Ceea ce dă expresivitate şi elocvenţă motivului β este saltul descendent încadrat între două micro-trasee melodice cromatice sau semicromatice: unul - o variantă de "torculus", celălalt - un tricord (devenit în ultima reluare bicord) descendent, în prelungirea saltului. Fiecare dintre cele trei componente celulare va suferi modificări pe linia esenţei sale structurale. Ne aflăm, cred, în faţa unei configuraţii melodice familiare compozitorului, (dintre acelea) care-i definesc stilul pe linia unei expresivităţi melodice specifice.

O dată cu începutul celei de a doua secţiuni, revine pedala pe $Mi_1$, care se menţine până la sfârşitul subsecţiunii 1.21 (/1b/).

După incizia analizată mai sus (1.211), următoarele patru măsuri (1.212) impun un nou motiv, mai puţin individualizat melodic dar cu un caracter mai imperativ:



reluat ca şi precedentul de încă trei ori în reformulări îmbogăţite (de remarcat pedala-semnal pe si la fl.1-2 şi tr.1-2-3), pentru ca ultimele şase măsuri ale acestei fraze (1.213) să asocieze în suprapunere sau juxtapunere trei trasee melodice ascensionale, care ar putea fi interpretate ca variante ale lui ∝ (dacă legăm, în esenţă, de acest motiv ideea de înălţare):



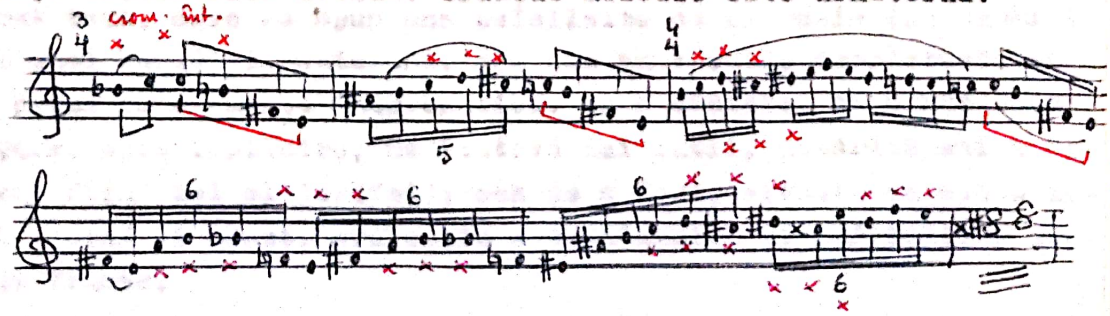

Este vorba, în mod evident, de o aceeaşi scară (sus cu omisiunea unui sunet, terţa rezultată întorcându-ne însă la forma originară a motivului ∝ ), în triplă ipostaziere ritmică. Suprapunerea primelor două ipostaze melodice ne oferă un interesant exemplu de eterofonie.

Cea de a doua frază - 1.22 (/1b/+/1c/) - se bazează în întregime pe prelucrarea motivului β , într-o tensionare crescândă, care aduce şi culminaţia preambulului orchestral.

În /1c/ pedala pe $Mi_1$ este suspendată, pentru a reveni la /1d/ până la sfârşitul "preludiului" (rămâne însă şi aici acea pedală latentă despre care am pomenit la p.4).

(1.221) /1c/ m.1-5

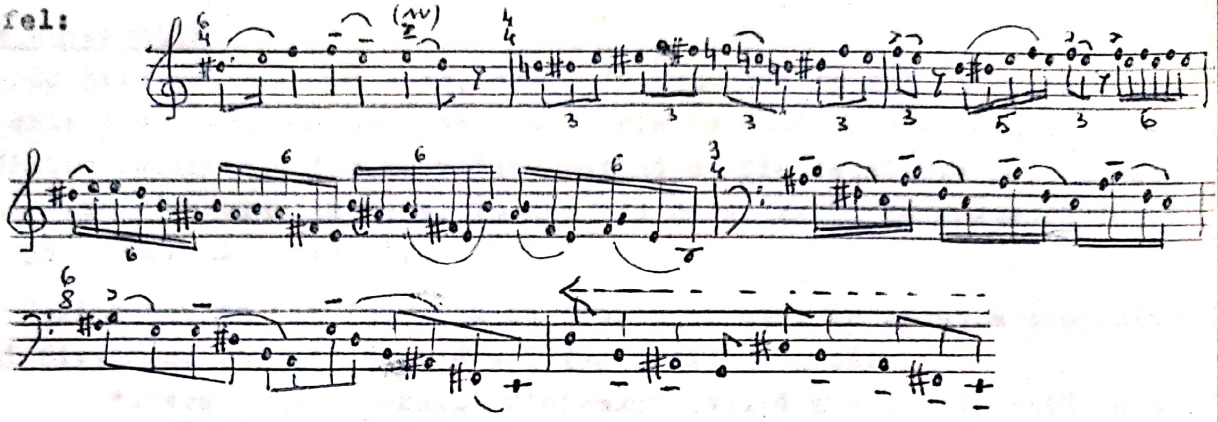
Este aproape monodic, cu dublarea la octavă sau chiar dublă octavă şi cu componenţa orchestrală mobilă. Traseul melodic este următorul:



(Sunetul cel mai înalt este $fa^3$ - octava a 3-a - la fl.; tremolo-ul se prelungeşte în m.6-8, tot [redacted] redublat la octava superioară, la coarde, marcând legătura cu incizia următoare; în m.5 este susţinut şi de tr. în frull.).

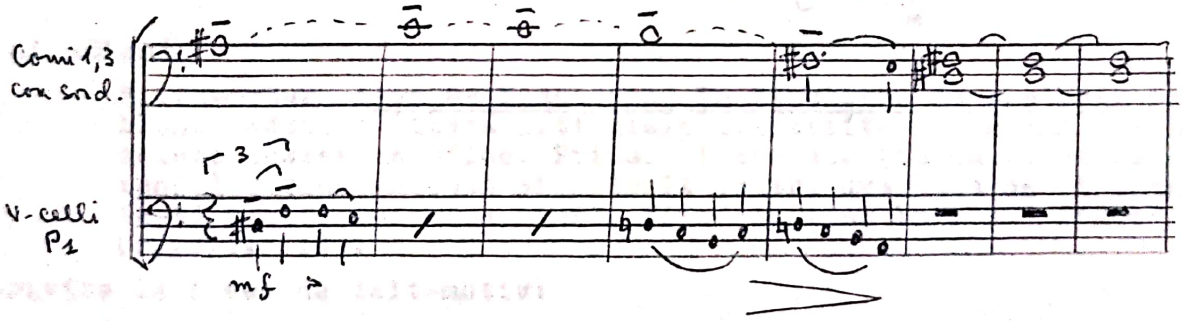
(1.222) /1c/ m.6-12

Evoluţia melodică, dublată şi aici la octava superioară, se prezintă astfel:



(ultimele două măsuri la unison). Se evidenţiază o gamă completă de procedee de tratare motivică (ornamentare, concentrare, diminuare, segmentare, secvenţare, aspectele de ordin ritmic fiind, alături de cele melodice, prezente în diferite variante).

În sfârşit, în (1.223) /1d/ m.1-8 [redacted] sunt prezente, într-o ingenioasă suprapunere, alte două variante cu sens concluziv:




În m.9-12 = 1.3 revine motivul ∝ (în varianta ritmică din /1/ m.6-7), revenire care s-ar putea suprapune replicii lui Manole: "Sunt veşnic la început de drum".

Preludiul ne apare astfel ca o formă închisă, bazată pe arcul evolutiv a două teme, care se opun una celeilalte ca expresie (pe temeiul, totuşi, al unei înrudiri subterane, aşa cum am văzut), completându-se totodată: prima cu o nuanţă interogativă, ca o căutare, ca o năzuinţă spre înălţare, spre împlinire, meditativă mai întîi, hotărâtă mai apoi (imperativul fiind cel al jertfei); cea de a doua, situată ca ethos între baladă, doină şi bocet, proiecţie a zbuciumului şi îndoielilor creatorului de frumos.

Pedala pe mi grav susţine această cupolă introductivă, pe care am putea-o considera ca pe un modul formal, un fel de prefigurare a întregii construcţii a operei-oratoriu. Fără a putea fi definite ca leit-motive (aspect asupra căruia voi mai reveni) $\alpha$ şi $\beta$ investesc pe parcurs semnificaţii simbolice, aducându-şi totodată aportul la unitatea arhitectonică a vastului edificiu sonor.

Alte observaţii

Cu privire la formă este, deci, de remarcat faptul că fiecare dintre cele două secţiuni mari se subîmparte în două subcomponente, fiecare dintre subdiviziunile rezultate putând să fie detaliate pe o schemă tripartită - combinaţie care, în mic sau mare, va fi de asemenea întâlnită pe parcursul lucrării.

Vasile Herman (în lucrarea sa "Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă" partea a III-a p.14) remarcă:

> "opera compozitorului Sigismund Toduţă apare stăpânită de nota mi cu care începe şi sfârşeşte atât uvertura, cât şi întreaga lucrare...
> Sunetul mi, 'început şi sfârşit', poate fi, eventual, considerat ca o silabă-anagramă pentru Mira, personajul-cheie al operei (sau poate 'Mira gestorum'?)

Tot în legătură cu sunetul mi face trimitere şi la ostinato-ul din momentul jurământului - actul II:

Tot el afirmă:

> "...uvertura care se încadrează în tipologia de preludiu (subl.n.) aduce o liberă articulare tripartită, enunţând principalele nuclee melodice. Primul dintre ele (cu substrat pentatonic) devine început şi sfârşit pentru uvertură ca şi (latent) pentru întreaga operă, fiind cuprins în corul final" (op.cit.p.14).

Cu privire la ideea de leit-motiv:

H.P.Türk (Programul de sală p.7):

> "compozitorul nu recurge la tehnica leitmotivelor, inventată de Wagner pentru caracterizarea personajelor sau situaţiilor deosebite, ci leagă fiecare moment al dramei de o unică piatră de temelie" (subl.n.).

V.Herman (op.cit.p.14):

> "Variaţia continuă liberă o scuteşte, însă, de convenţionalismul acumulării Leitmotivelor ilustratoare de personaje şi situaţii. În acest fel compozitorul evită cu bună ştiinţă tehnica wagneriană/.../ înlocuind-o deliberat cu un procedeu întru totul caracteristic timpurilor noastre: travaliul celular continuu" (subl.n.).

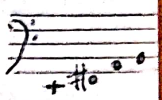
Pornind de la întrebarea: este motivul ∝ , totuşi, un "leitmotiv", i-am urmărit prezenţa în continuarea lucrării (în "preludiu" el inventând, după cum s-a văzut, un cert rol constructiv, valenţele simbolice putând fi cel mult deduse, pe cale, să spunem, empatică).

Pag.12 sus (partitura de orchestră) - (2.132) /3/ m.15-18

Replicile:(Ce să-ncep?)

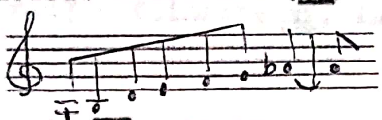
B. Ţi-am spus.
M. Nu, eu nu.
B. Va trebui.

Un urcuş vertiginos al coardelor, din grav până în acut, în optimi şi apoi şaisprezecimi (dublate la început şi sfârşit de fg. şi, respectiv, fl.) pizz. şi apoi arco pe sunetele:



Relaţia expresivă este evidentă (de notat şi rolul arhitectonic, prin sunetul mi, dar şi prin însăşi configuraţia intonaţională.

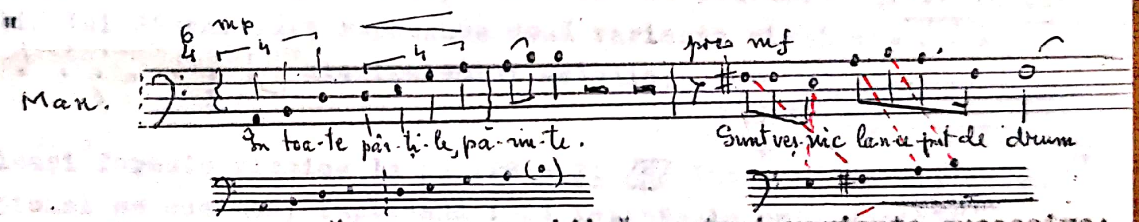
În măsura imediat următoare (/4/ m.1) este de notat o apariţie fugitivă la cl.1



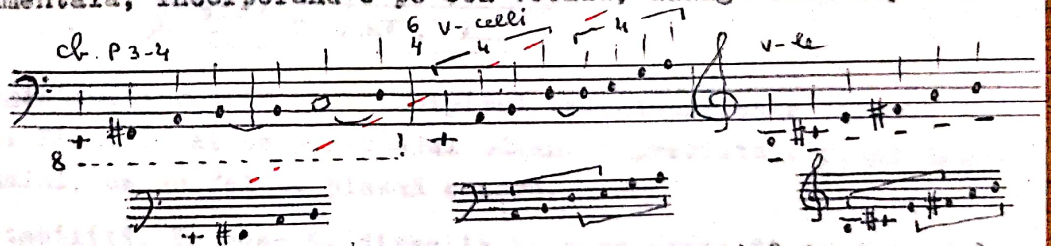
cu rol de legătură, cred.

Pag.20 jos - (2.232) /6/ m.10-13

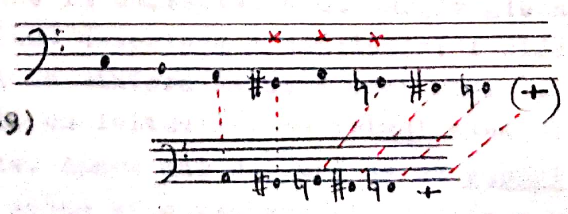
Răspunsul lui Manole la întrebarea lui Bogumil: "Încotro ameninţi, Manole?"




Partea vocală, prima jumătate, se sprijină pe trei variante succesive; cea instrumentală, încorporând-o pe cea vocală, adaugă alte aspecte:




Este evident jocul motivului ∝ cu el însuşi precum şi întoarcerea la componenta iniţială în expunere directă dar şi în formă, ca să spun aşa "anagramată". Este de remarcat şi aici prezenţa sunetului mi. Ar mai fi de observat în acest loc felul în care cb. dublat de fg. ajunge la acest mi:

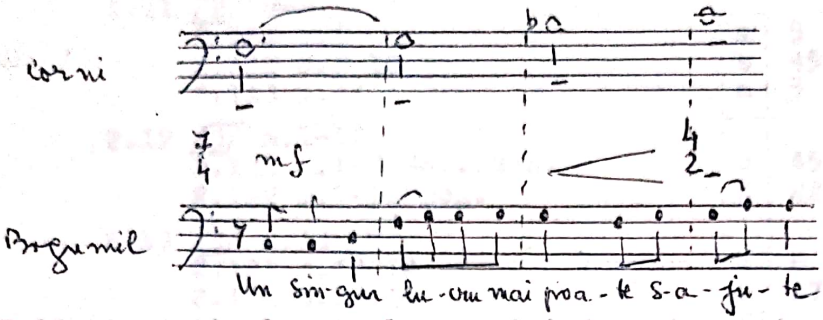


= o combinaţie de cromatism întors cu tetracordul cromatizat ("passus duriusculus")

(în /6/ m.5-9)

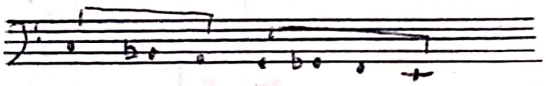
Pag.23 jos - (2.243) /6a/ m.15-16

Suprapus la corni pe replica lui Bogumil, care-l include ea însăşi, în altă variantă:

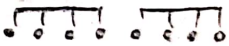



(Între cele două tetratonii există o relaţie de continuitate:

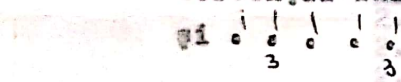
Evident, motivul este legat aici de o intenţie expresivă: imperativul jertfei. (Aş remarca şi aici sunetul mi la cb. şi v-celli, chiar de la începutul inciziei (2.243), ultimul sunet grav al inciziei (2.244) - pag.24 m.1 = /6a/ m.17 - fiind tot mi, la care se ajunge pe traseul:



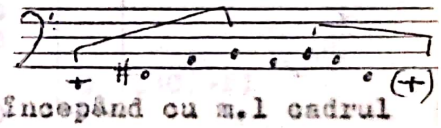
Pag.25 3.11 /7/ începând cu m.1
Prezent în acompaniamentul de tip "textură" al coardelor grave la intervenţia lui Găman. Sunt suprapuse două variante ritmice:



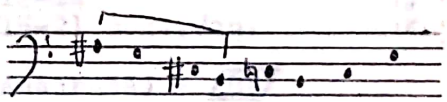
şi



ale traseului melodic:



Pe aceleaşi formule ritmice la pag.28 3.21 /8/ începând cu m.1 cadrul intonaţional se schimbă, implicând însă tetratonia emblematică:



Din cauza registrului foarte grav incipitul tetratonic este aproape ininteligibil. Fiind legat de personajul Găman, reprezintă forţele telurice, informalul, ca un fel de plasmă sonoră.

Odată stabilită, în esenţă, direcţia în care poate fi condusă cercetarea în privinţa motivului , cred că mult mai utilă în acest punct al analizei se arată a fi reîntoarcerea la început, pentru clarificarea pas cu pas a tuturor aspectelor formale, destinul său urmând a fi înţeles mult mai bine în contextul dramaturgic global. Din cele observate deja se poate însă desprinde o concluzie: indiferent de momentul în care este adus şi de maniera în care este adus, cred că într-adevăr nu poate fi socotit un leitmotiv, în primul rând din cauza austerităţii ~~xxxxxxxxxxx~~ sale. Apare mai degrabă ca un suport intonaţional cu un relief specific, având şi o importantă funcţie arhitectonică.

# I Manole / Bogumil

**2.** Manole - Bogumil (1) /2/ - /6a/ 546(+1)

2.1 /2/ - /3/

2.11 /2/ Man.
- 2.111 m.1 — a 5
- 2.112 m.2-10 — b 45
- 2.113 m.11 — a 5

2.12 /3/ m.1-12
- 2.121 m.1-7 Bog.,Man. — c 45
- 2.122 m.8-12 Bog. — d 22

2.13 /3/ m.13-18
- 2.131 m.13-14 — c' 8
- 2.132 m.15-18 — e 17

A 147 = A 55 + B 67 + B¹ 25

2.2 /4/ - /6a/

2.21 /4/ Man.
- 2.211 m.1-4 — a 15
- 2.212 m.5-7 — a' 15
- 2.213 m.8-9 — a'' 12
- 2.214 m.10-13 — b 18
- 2.215 m.14-17 — c 16

2.22 /5/ - /5a/ m.1-7 Bog.
- 2.221 /5/ — d 48
- 2.222 /5a/ — e 37

2.23 /5a/ m.8 - /6/
- 2.231 /5a/ m.8 Man. — f 8
- 2.232 /6/ m.1-9 Bog. — g 40
- 2.233 m.10-17 Man. — h 60

2.24 /6a/
- 2.241 m.1-6 Bog. — i 30
- 2.242 m.7-11 — j 33
- 2.243 m.12-14 — j' 20
- 2.244 m.15-21 Bog.,Man. — k 47(+1)

A¹ 399(+1) = A 76 + B 85 + C 108 + D 130(+1)

**3.** Găman /6a/ m.21 (Anaeruză) - /8b/

3.1 /6a/ m.21 - /7a/
- 3.11 /6a/ m.21 - /7/ orchestră — a 44
- 3.12 /7a/ m.1-6 cor și — b 19
- 3.13 m.7-15 orchestră — c 27

3.2 /8/ - /8a/
- 3.21 /8/ m.1-15 orchestră — a' 60
- 3.22 m.16-17 - /8a/ m.1-7 cor și orch. — d 46
- 3.23 /8a/ m.8-23 orchestră — e 67

3.3 /8b/ orchestră — (d')

B 335 = A 90 + A¹ 173 + B 72

**4.** Manole - Bogumil (2) /9/ - /9a/

4.1 /9/ m.1-9 Man.,Bog.
- 4.11 m.1-4 Man. — a 20
- 4.12 m.5-9 Bog. — b 27

A² 283 = A 47

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 4.2 /9/ m.10-21 - /9a/ m.1-7 Bog. | | | B | 100 |
| 4.21 /9/ m.10-15 | c | 28 | | |
| 4.22 m.16-21 - /9a/ m.1-7 | d | 72 | | |
| 4.3 /9a/ m.8-13 - /9b/ Man. | | | C | 104 |
| 4.31 /9a/ m.8-13 | e | 36 | | |
| 4.311 m.8-11 | | | | |
| 4.312 m.11-13 | | | | |
| 4.32 /9b/ | f | 68 | | |
| 4.321 m.1-4 | | | | |
| 4.322 m.4-6 | | | | |
| 4.323 m.7-13 | | | | |
| 4.3231 m.7-10 | | | | |
| 4.3232 m.10-13 numai orch. | | | | |
| 4.4 /9c/ Bog.,Man. (Încheiere. Moment de tranziţie) | | | D | 32 |

ooooo000ooooo

2. Manole - Bogumil (1) reperele /2/ - /5a/

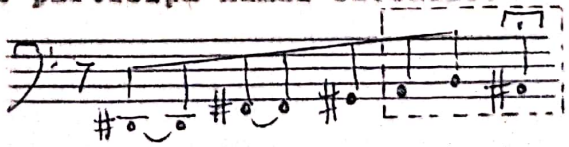
Este o secţiune amplă, posibil a fi subdivizată la rândul său în două etape dramaturgice (semnalate deja în comentarea textului), inegale ca dimensiune, a doua fiind mult mai amplă.

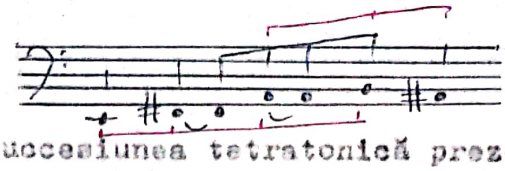
2.1 /2/ - /3/

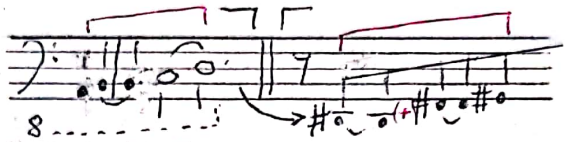
2.11 /2/ Manole

"În prima scenă (Manole-Bogumil) se străvede următoarea tehnică de compoziţie, intens utilizată şi mai târziu:
- expunerea monodică folosind cel mai adesea registrul grav. În cazul de faţă e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
- transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison şi preluarea ei liberă de către voce (Manole: 'Ajută-mă, cuvioase, altfel!');
- intrarea în heterofonie a vocii şi instrumentelor şi revenirea la nucleul iniţial"(C.Ţăranu, art.cit.p.7).

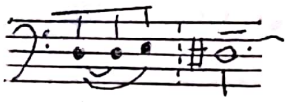
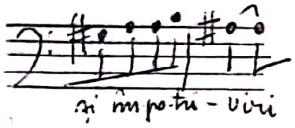
Împărţirea tripartită a acestui moment vizează doar existenţa unui motiv iniţial reluat identic la sfârşit, fenomenul înscriindu-se în sfera aceleiaşi figuri de retorică muzicală, menţionată şi în cazul preludiului orchestral (v.pag.15): epanalepsis sau symploke ("reluarea unei figuri de i n c i p i t la încheierea temei" x.....x". S.Toduţă: Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.2, p.90). Reluarea finală se face tot la v-celli, dar cu o octavă mai sus. În afară de v-celli, în acest fragment participă numai cl.basso.

Motivul menţionat:  este decupat în context şi prin coroană. Ca particularitate intonaţională este de menţionat "cromatismul întors". Existenţa terţei mici şi a secundei mari, ca şi profilul de "torculus" al formulei cromatice întoarse îl apropie de motivul ∝ . Este interesant de comparat acest incipit cu cel al Concertului

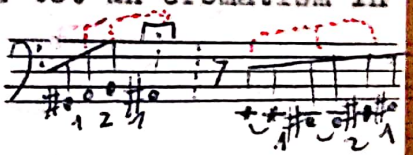
nr.2 pentru coarde:  expus tot la violon-
cel şi în care, pe lângă formula cromatică întoarsă, apare succesiunea tetratonică prezentă în motivul ∝ al operei-oratoriu. Să îndrăznim să presupunem că este vorba despre un fel de "iscălitură muzicală" a compozitorului? Şi prin prisma acestei constatări putem considera primul motiv din 2.II ca pe o variantă a lui ∝ , ornamentată, cu atât mai mult cu cât în măsura următoare este adus şi sunetul mi. Ar mai fi de remarcat încă un fapt: sfârşitul Preludiului se leagă de începutul noii secţiuni printr-un interval de secundă mică:



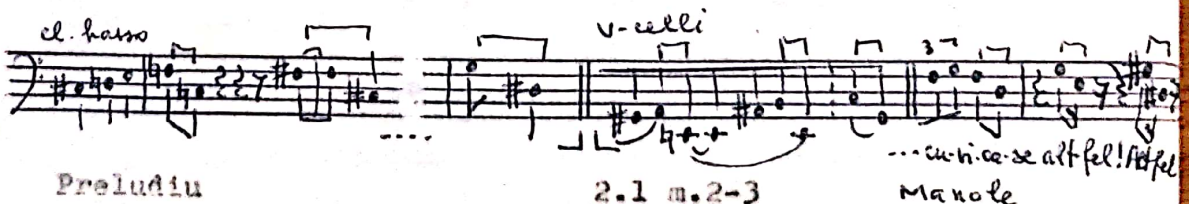
care uneşte şi separă totodată, pe principiul tot al "acordaturii" (chiar în limitele unui tetracord), întâlnit şi la început (v.pag.11; Max Eisikovits, Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Editura muzicală Bucureşti 1976, p.40).

Înainte de intervenţia vocală, reapare formula cromatică întoarsă la cvartă ascendentă:  intervenţia vocală a lui Manole finalizând: 


Alte observaţii:

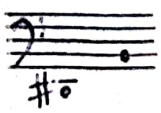
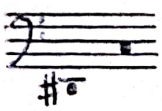
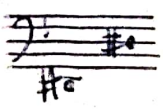
- Începutul măsurii a doua a reperului /2/ este tot un cromatism întors, stabilindu-se astfel o interesantă legătură:  în care simetria este evidentă, în cadrul fenomenului de inversare strictă (chiar dacă doar parţială) şi al celui, mai general, de evoluţie motivică (s-ar putea face şi aici trimitere la o figură retorică barocă - epanadiplosis: "sudează punctul t e r m i n u s cu i n c i p i t u l a două motive (incisii) prin repetarea aceleiaşi figuri", v.S.Toduţă op.cit.vol.II, p.90).

- În traseul melodic, atât instrumental cât şi vocal, se infiltrează tensiunea unor salturi, anticipate în fraza a doua din Preludiu:

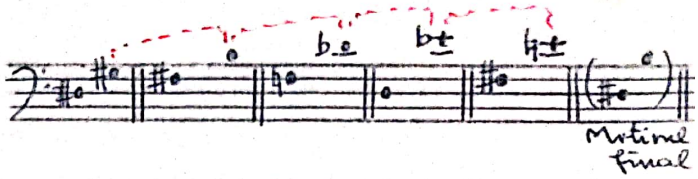



Preludiu 2.I m.2-3 (a se vedea şi secondarea eterofonică instrumentală) Manole

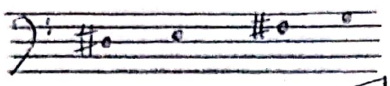
În rest, discursul parcurge o curbă predominant ascendentă, rezumată într-un fel de motivul iniţial:

- gradaţia orchestrală m.1  m.1-2  m.3-4 

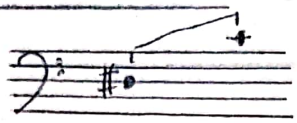
- apoi culminaţiile celulare:




Intonaţional ar fi de observat în începutul replicii lui Manole un tetracord micşorat:



ambitusul general în care se mişcă cântăreţul în această primă incizie vocală fiind:



(deci septimă micşorată sau sextă mare).

În ansamblu acest moment, căruia compozitorul îi atribuie caracteristicile unei forme mici, închise, poate fi considerat un recitativ de un tip special.

> "Linia vocală a lui Manole - recitativ cantabil, adesea la unison cu basul orchestrei - este pătrunsă de /.../ evoluţii modal-cromatice, pe cât de riguros conturate, pe atât de măiestrit elaborate" (H.P.Türk: Programul de sală p.7).
>
> "Există în toată lucrarea o nostalgie dacă nu şi un primat al monodiei atât de specifică gândirii folclorice româneşti" (C.Ţăranu: art.cit. p.7)(subl.n.)

Incizia următoare 2.12 /3/ m.1-12 se subdivide (sau, mai precis, este subdivizibilă) pe temei structural şi identic.

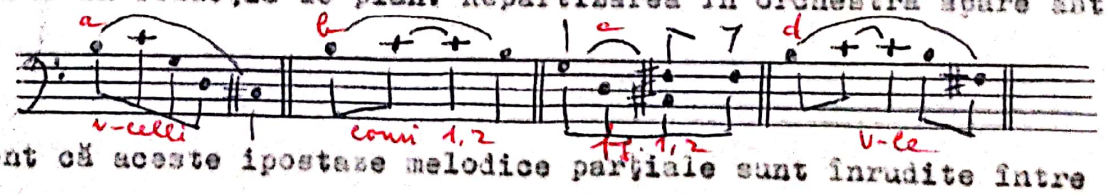
(2.121) m.1-6 începe şi se sfârşeşte cu câte o scurtă replică a lui Bogumil ("Nu mai măsura" ... "Pe măsurări?"), partea centrală fiind ocupată de replica lui Manole ("Nici magie albă nu fac ...").

Formula ostinată care se află la baza acestei secţiuni poate fi pusă în legătură cu o indicaţie de regie a lui Lucian Blaga legată de intervenţia lui Bogumil ("Fără a se mişca, cu voce monotonă, ca a unuia care-şi are un drum de la care nu se mai abate"). Desigur, în plan muzical procedeul nu putea fi legat doar de o singură replică; el se extinde asupra celor trei replici, cuprinzându-l astfel şi pe Manole.

Cu privire la tehnica utilizată, C.Ţăranu (art.cit.p.7) observă:

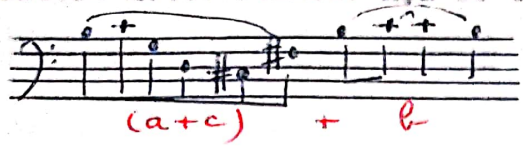
> "O altă tehnică folosită /.../ este aceea a unei construcţii pe bazso ostinato (un nucleu de 5 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi „încremenit" are scurte devieri de la desenul de bază, se vor suprapune elemente cu caracter de coral, elemente de heterofonie vocală calchiate pe 'mărdărirea' desenului ostinat şi - nu în ultimul rând - ambiguitatea modală, gradaţiile de la simplu la foarte complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip cromatism întors) sau chiar scări modale non-octavizante".

Trebuie observat că cele "şase sunete" despre care vorbeşte C.Ţăranu apar ca atare doar în reducţia de pian. Repartizarea în orchestră apare astfel:

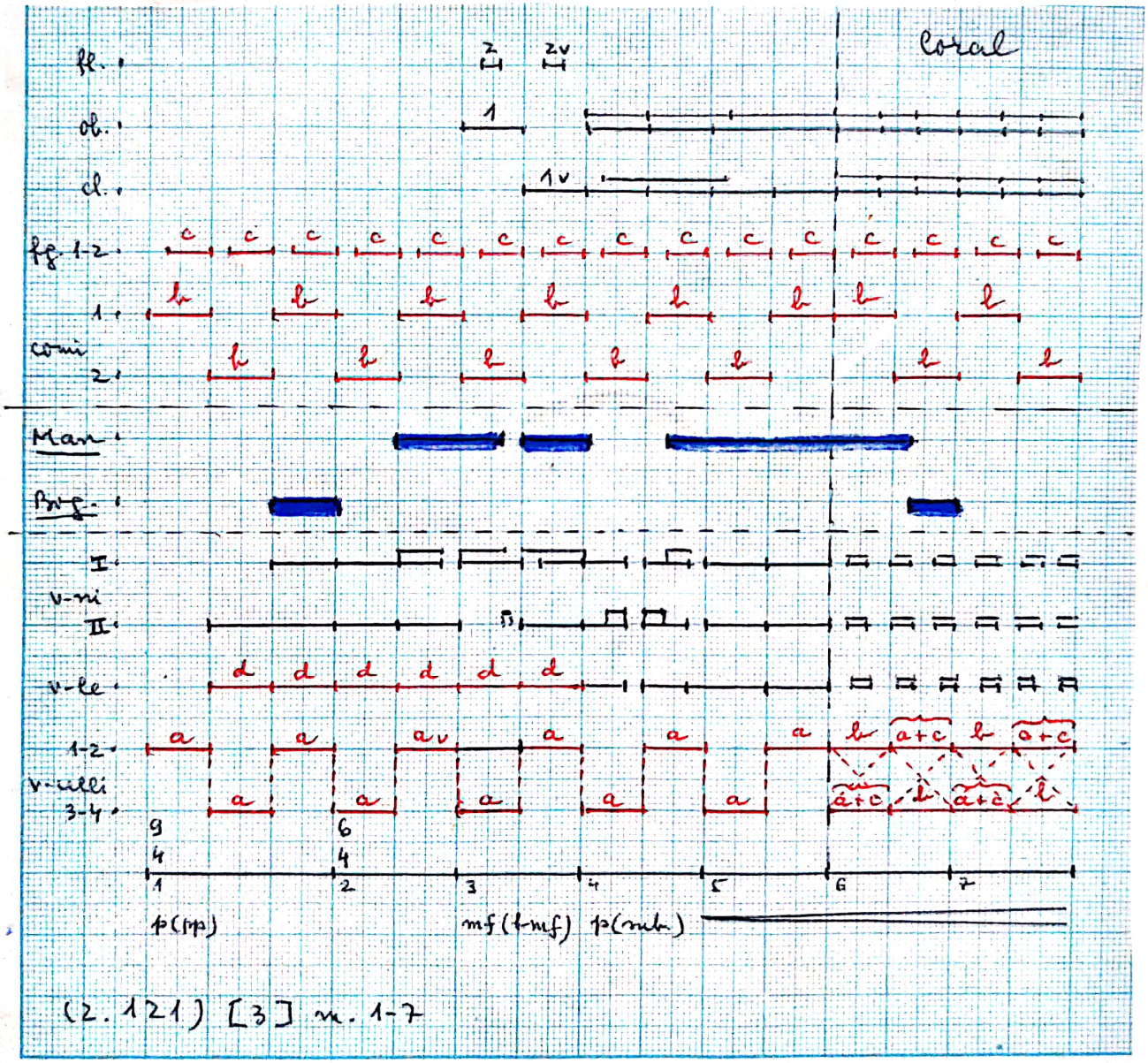



Este evident că aceste ipostaze melodice parţiale sunt înrudite între e

în manieră heterofonică. Aşa se explică combinaţia de la v-celli în m.6-7:




şa şi modalitatea în care se realizează reducţia de pian. Această formulă ostinată este în fond o "melodie timbrală" (Klangfarbenmelodie). Schema care urmează evidenţiază raportul de simultaneitate între cele patru componente microcelulare menţionate mai sus precum şi prezenţa, într-o desfăşurare liberă, şi a altor trasee melodice:



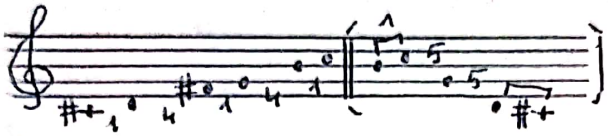

rom = formule de ostinato
roşu = desfăşurare melodică liberă (delimitările reprezentând fraţiile)

Formula "cromatică întoarsă" fusese prezentă în secţiunea 2.11. Aici nu mai apare decât absolut incidental şi într-o manieră irelevantă (în sen-

sul că nu se impune ca turnură intonațională caracteristică; mai degrabă se observă aici cromatismul propriu-zis). Cât privește "scările modale non-octaviante", bănuiesc că C.Țăranu se referă chiar la ostinato, respectiv la relația do$^{1}$-do# de octavă micșorată.

Intonațional ostinato-ul poate fi considerat ca o derivație a motivului $\beta$ .

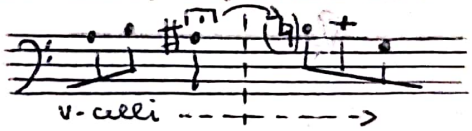
Din a + c ("nucleul de 6 sunete") rezultă o interesantă scară simetrică:



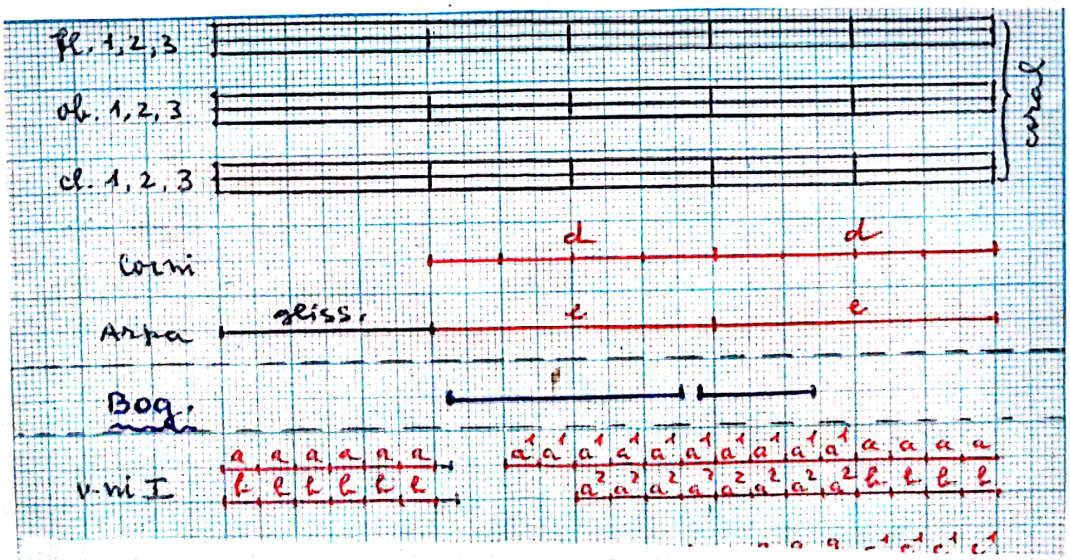
a = alt tip de simetrie

Această simetrie modală, asociată formulei ostinate în totalitatea sa, se opune libertății intonaționale a celorlalte componente melodice implicate în această subdiviziune formală. Cele două entități se contrazic, echilibrându-se totodată și fiind în același timp înrudite heterofonic. Mi-aș permite să întrevăd în acest tip de asociere structurală și un reflex al acelor secțiuni lente din lucrări bachiene, în care o melodie liberă, deosebit de expresivă, uneori intens cromatizată, evolua pe suportul unui acompaniament ostinat sau cvasi-ostinat (v.S.Toduță: "Formele muzicale ale Barocului ..." vol.3, cap."Variațiunea").

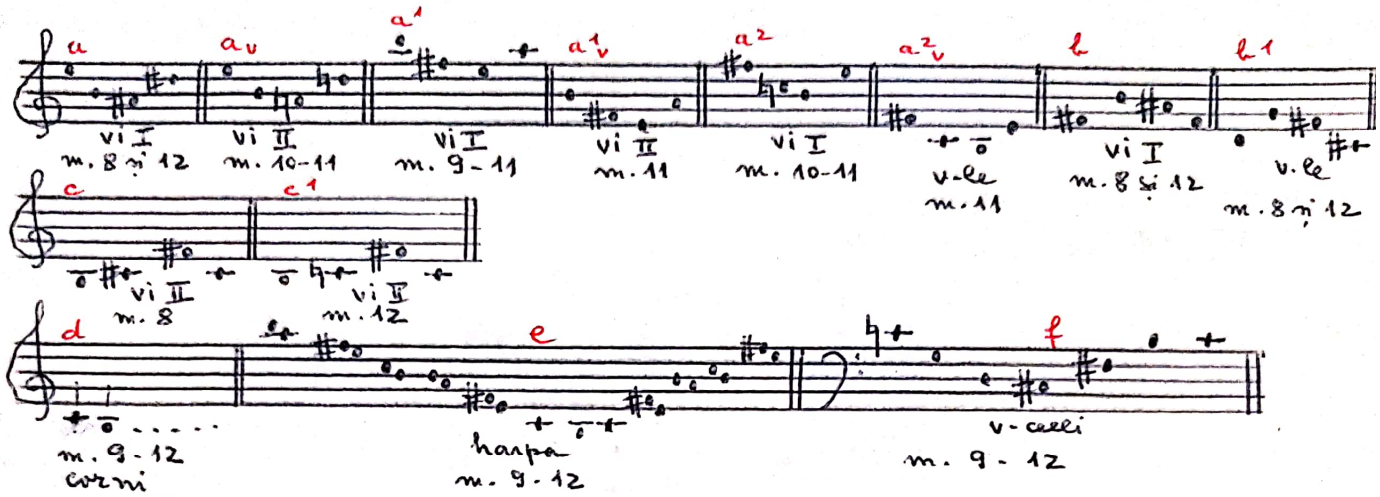
Trebuie remarcat în plus că relația de continuitate dintre 2.11 și 2.12 se realizează tot printr-o relație de secundă mică, acționând ca o sensibilă, pe un fond de continuitate timbrală:




Incizia următoare (2.122) [3] m.8-12 este, în mod evident, derivată intonațional din precedenta, vându-și însă propria autonomie structurală, care ar putea fi schematizată astfel:

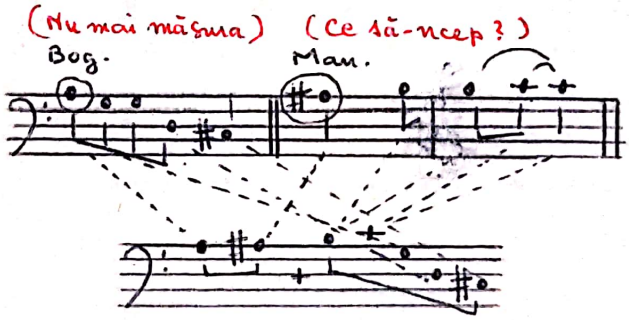


După cum se observă, se suprapun figuri melodice de dimensiuni diferite, utilizând patru formule ritmice de bază: (a,b şi c cu variantele respective); (f); (e); (d). Conţinutul melodic este următorul:




2.13 /3/ m.13-18

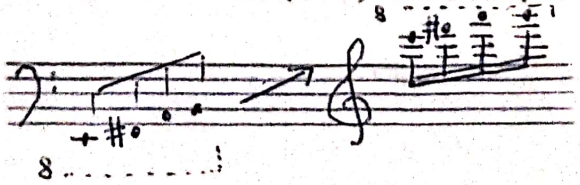
Deşi mult mai concentrată, şi această incizie poate fi subdivizată pe temei structural. Astfel, prima subdiviziune (2.131), grupată în jurul replicii lui Manole "Ce să-ncep?" reia absolut neschimbată partea orchestrală de la începutul lui 2.12 /3/ m.1. Replica debutează însă pe gol orchestral (m.13), măsura orchestrală pomenită (14) terminându-se în rit. assai - smorz., cu suspensie pe coroană. Este de notat şi raportul intonaţional dintre replica lui Bogumil din m.1 şi cea a lui Manole din m.13:

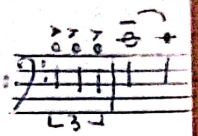


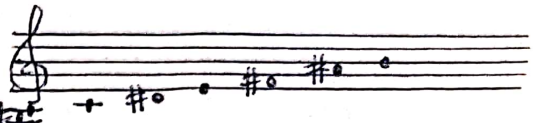

Următoarele patru măsuri (15-18) pe care le-am subsumat analitic unei noi incizii (2.132), în care se derulează replicile:

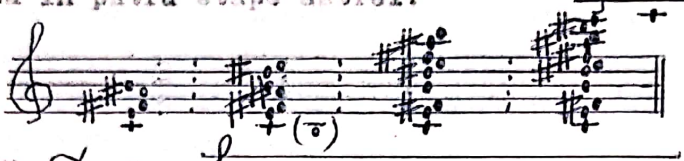
B. "Ţi-am spus"
M. "Nu, eu nu"
B. "Va trebui"

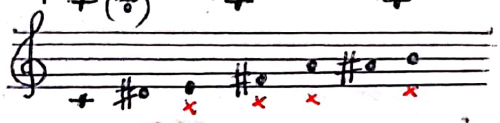
se sprijină, după cum am arătat şi la pag.20, pe ascensiunea vertiginoasă, între extremul grav şi extremul acut, mai întâi în optimi şi apoi în şaisprezecimi, a motivului (cb., v-celli, v-le, fg. apoi vi.I-II, fl., fl.picc.)



Replica "Va trebui" se sprijină, totodată, pe o celulă peonică: 
Tensiunea momentului este subliniată şi prin cresc. general, prin "ruperea" discursului în clipa în care se atinge înălţimea maximă (ca o prefigurare a finalului "tăiat" al actului I) şi prin susţinerea sonoră ce vine de la suflători, în acorduri placate de pătrimi, apoi în triole de pătrimi, iar în ultima măsură printr-un frull. De fapt abia în această ultimă măsură sonoritatea este cu adevărat puternică, aproape stridentă.

Structurile acordice au componenţa: 
repartizată în patru etape astfel:



Împreună cu $\alpha$ = 

Interpretarea secţiunii 2.1 ca o formă ABB[1] ("Bar" inversat) ţine de similitudinea dintre măsurile 1 şi 13 ale reperului /3/. Cât priveşte (2.122) şi (2.123), similitudinea indicată în schemă se referă la valorile de şaisprezecimi, care survin în ambele, ca element de contrast (crescendo) ritmic faţă de desfăşurarea anterioară lor.

## 2.2 /4/ - /6a/

Aşa cum menţionam în analiza textului (L.Gherman: "Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală"(I). "Muzica" 4/1990), survine aici o gradaţie superioară a înfruntării dintre Manole şi Bogumil. Între cele două texte există multe puncte comune, care pot fi evidenţiate într-o lectură paralelă, care nu ţine cont de ordinea reală a replicilor ci de conţinutul lor:

| 2.1 | 2.2 |
|---|---|
| Ajută-mă, cuvioase. | Părinte Bogumil, ajută-mă. |
| Nu mai măsura. | Înălţimile a suta oară le măsur. |
| De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă. | Numai în iad se socoteşte. Acolo /.../ toate sunt după măsură. |
| Împotriva cugetului ochiul se mai bizuie încă... | N-am aşezat temeliile pe şovăiala nisipului. |
| O, câte piedici şi împotriviri. | Între pietrele atâtor împotriviri care voinţă nu s-ar fi măcinat |
| nici o izbândă | tot în zadar |
| Ce să încep? | Cine-mi dărâmă zidurile? |

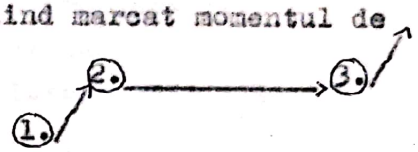
Ți-am spus. ← - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - → Un singur lucru mai poate s-ajute
Nu. Eu nu. ← - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - → A fost odată săpat în piatră: să
Va trebui. ← - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - → nu ucizi ...

Textul, mult mai amplu, nu permite însă prea multe similitudini formale, decât în sensul unei anumite eşalonări, care ar corespunde succesiunii a trei momente:

1) Manole inaugurează dialogul, într-o manieră aparte, ca şi când ar vorbi simultan cu sine însuşi (de altfel, compozitorul delimitează de fiecare dată momentul prin bară dublă). Ar fi un moment expozitiv.

2) Dialog cu Bogumil; mai sumar prima oară, mai extins, cu subdiviziuni, a doua oară. Ar fi momentul median, dezvoltător.

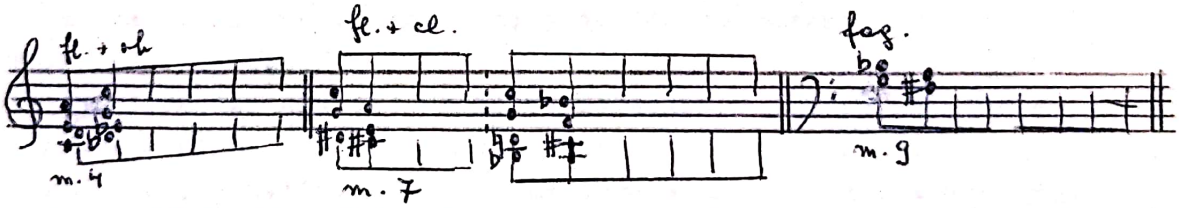
3) Este avansată ideea sacrificiului, fiind marcat momentul de maximă tensiune.

Grafic această succesiune s-ar putea reprezenta: 

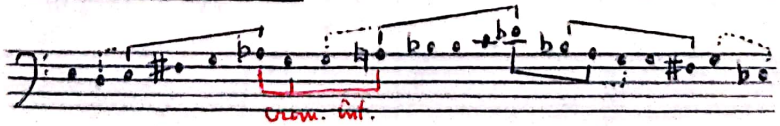

Totuşi în 2.2 împărţirea formală nu mai poate fi tripartită, aspectele 1 şi 2 împletindu-se într-un fel de spirală iar 3 fiind pregătit astfel încât apare încastrat într-o arcuire arhitectonică mai amplă.

2.21 /47

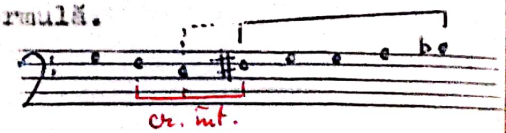
În ansamblu acest moment nu depăşeşte dimensiunile unei perioade. Ca factură investeşte atributele unui recitativ acompaniat, subcomponentele marcate în schemă reprezentând diviziări frazeologice. Primele trei (indicate prin a, a' şi a") se aseamănă structural prin prezenţa în fiecare, la sfârşit, a unei măsuri pur orchestrale (de $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ şi respectiv $\frac{4}{4}$) având la bază o oscilaţie sub formă de mixtură (sau "Akkordtriller"):

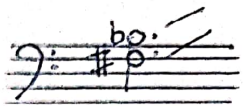



Cvarta micşorată implicată în ultimul exemplu (de fapt un tetracord micşorat: fa♯ - sol - la - si♭ componentă a gamei "acustice") se impune în întreaga frază a" -(2.213)/47 m.8-9 - atât în intervenţia vocală

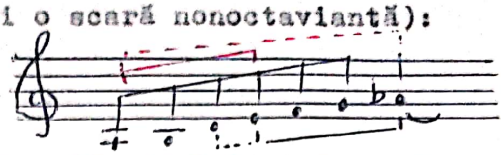



cât şi în formulele de optimi ce se asociază la corni şi viole oscilaţiei mixturate a fagoţilor, pe formula într-un mic canon. Nici primele două fraze (a şi a') nu sunt străine din punct de vedere intonaţional de această formulă.

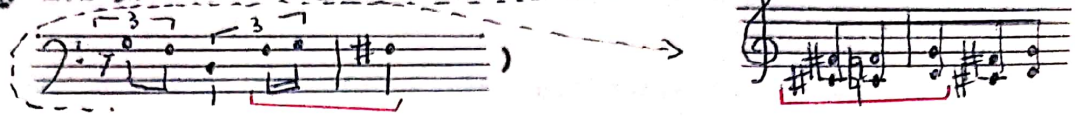
În a - (2.211) /47 m.1-4: - partea vocală 

- fg. în ultima măsură 

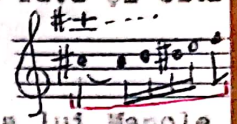
- cl. prima măsură (îmbinat cu o variantă a motivului $\alpha$, rezultând și o scară nonoctavianță):

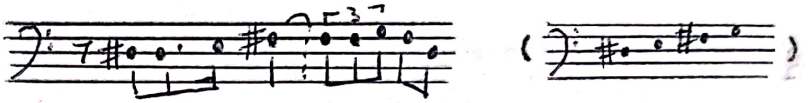


(Formula cromatică întoarsă apare și la sfârșitul frazei vocale: sau la cl. /4/ m.2-3:

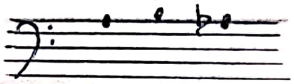


În a' - (2.212) /4/ m.5-7 - se insinuează mai discret la fl.1 și cl.1 într-una dintre intervențiile acompaniamentului instrumental: Alături de formula cromatică întoarsă, această particularitate intonațională face legătura și cu prima intervenție a lui Manole din 2.11 /2/ m.5:

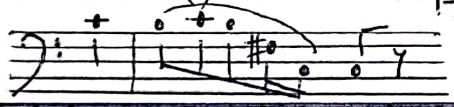




(Cromatismul întors îl găsim în a' în măsura $\frac{7}{4}$ la voce și v-celli în varianta:

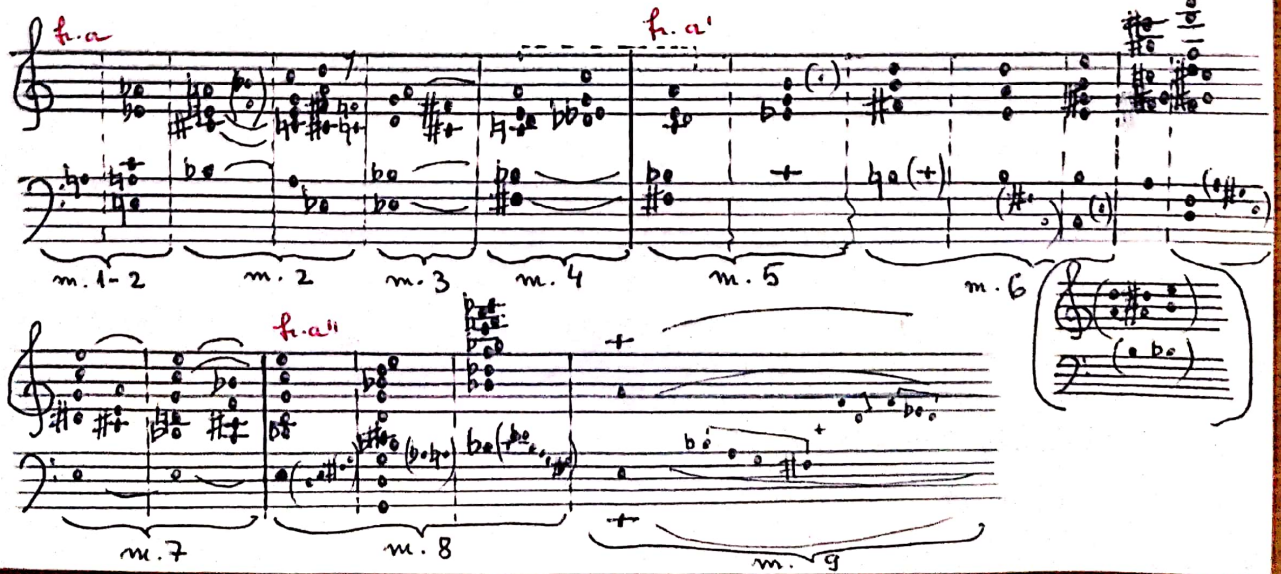


Aș mai observa în această frază și prezența unui motiv (sau turnuri melodice) derivate din motivul $\beta$, la fg., la începutul măsurii de $\frac{7}{4}$:



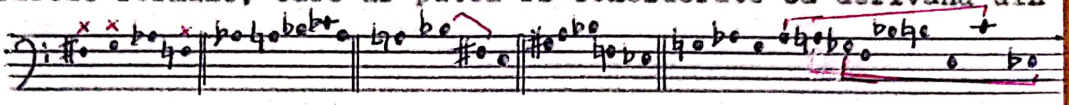
și care este prezentă și în partea vocală. (De altfel, este o caracteristică a acompaniamentului instrumental de a dubla fragmentar, prin diferite instrumente, partea vocală).

Din mișcarea pe scurte fragmente melodice a instrumentelor se desprind și unele formațiuni acordice, dintre care voi selecta, ca în "armonia de consonanță" medievală, pe cele care apar pe timpi accentuați:

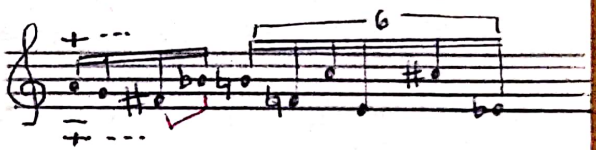


Fraza a patra b - (2.214) /47 m.10-13 - are un text mai bogat, antrenând o precipitare a discursului, care capătă un aspect aparte de recitativ "secco". Impresia se constituie din prezenţa preponderentă a valorilor de şaisprezecimi, în cadrul unui stil exclusiv silabic, chiar sub formă de sextolet; prin mişcarea preponderentă pe trepte alăturate; prin raportul dintre voce şi instrumente. Acestea din urmă intervin aici sub forma acordurilor plăcate, fie în manieră "responsorială", fie susţinând vocea, la sfârşitul frazei apărând şi o imitaţie între voce şi instrumente.

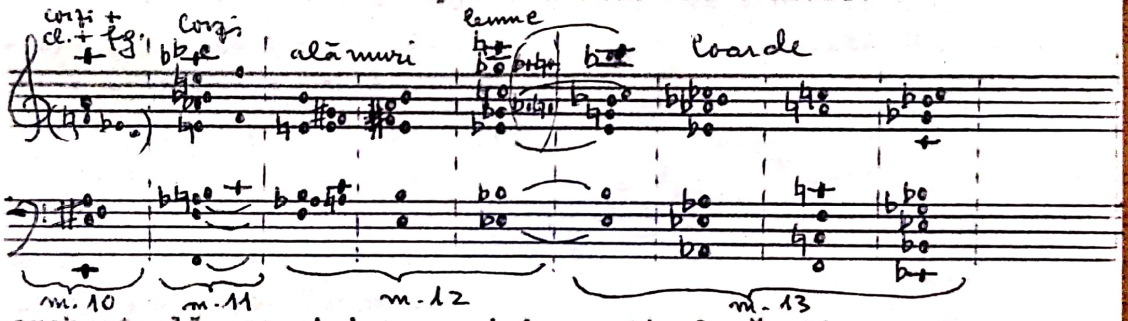
Schematizând evoluţia melodică (prin eliminarea sunetelor repetate) obţinem următoarele formule, care ar putea fi considerate ca derivând din motivul β :



Exact deschiderea în evantai este preluată de suflătorii de lemn şi de xilofon, într-o triplă stratificare:



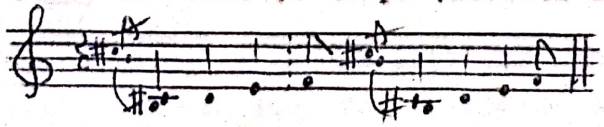
Acordurile rezultante sunt în cele patru măsuri următoarele:




Dispoziţia orchestrală are aici o precizie particulară. Discursul este decupat parcă în felii, corespunzând "versurilor" - pentru că astfel le putem socoti:

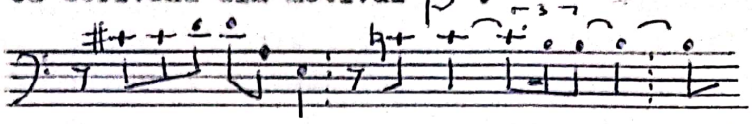
| | |
|---|---|
| Socotelile sunt bune, | m.10 |
| tăiate-n cremene toate. | m.11 |
| Şi cele pentru arcuri | m.12 |
| şi cele pentru laturi, | m.12-13 |
| deopotrivă spre miazăzi şi miazănoapte | m.13 |

Cea de a cincea frază c - (2.215) /47 m.14-17 - încheie arcul periodic, aducând o destindere prin descreşterea ritmică, atât vocală cât şi instrumentală, prin sunetele lungi la coarde şi repetarea "picurată" a tetracordului micşorat la corni şi harpă (aceasta din urmă aducând şi cvinta micşorată):

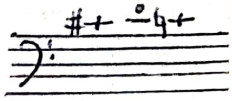


Melodia lui Manole pe textul "Părinte Bogumil, ajută-mă!" poate fi de asc-

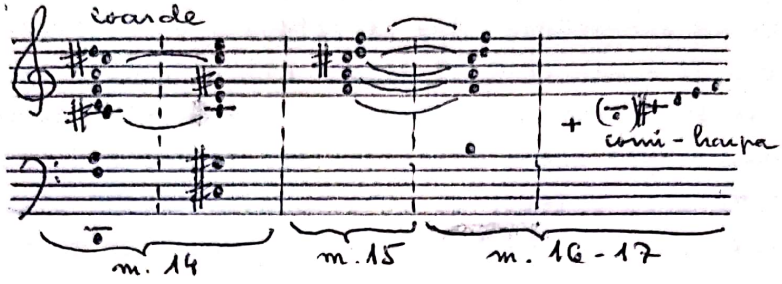
menea fi considerată ca derivând din motivul β :



dar ascunzând şi formula cromatică întoarsă în varianta:

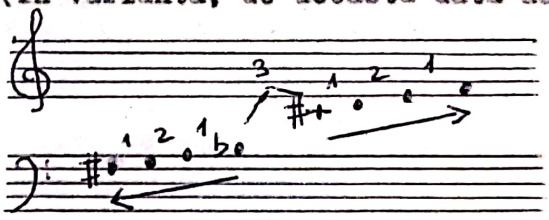


Acordurile din această frază sunt:




Împărţirea în cinci fraze muzicale se justifică şi prin prezenţa în textul literar, în fiecare din acestea, a minimum un verb (în prima frază sunt chiar trei iar în a patra se subînţelege un al doilea, fără însă ca structura muzicală să permită o subîmpărţire).

Ar fi posibilă o grupare a acestor fraze 3 + 2, imaginând o bistroficitate latentă. Argumentul ne este furnizat de prezenţa tetracordului micşorat atât la sfârşitul frazei a treia (în varianta sib - la - sol - fa#) cât şi la sfârşitul frazei a cincea (în varianta, de această dată ascendentă, do# - re - mi - fa), deci:



(un fel de "împrumut de frază" cum am întâlnit, reamintesc, şi în Preludiu - v.pag.15). Evident cele două tetracorduri se află într-un raport de complementaritate. Împreună alcătuiesc o scară simetrică, nonoctaviantă, fiind despărţite printr-o secundă mărită (simetria este totuşi perturbată de acel si natural de la harpă, care se adaugă tetracordului).

Un alt argument ţine de funcţia frazelor în contextul întregii construcţii strofe. Astfel, primele trei ne apar ca având caracter expozitiv. Fraza a patra are un pronunţat caracter evolutiv, creând senzaţia tensiunii, a instabilităţii, în timp ce ultima frază este concluzivă. În orice caz, toate aspectele semnalate contribuie la rotunjirea momentului, justificând departajarea grafică prin dubla bară şi oferindu-ne, astfel, una dintre variantele formale ale bogatului complex arhitectonic oratorial.

2.22 /57/ - /58/ m.1-7

Replica destul de amplă a lui Bogumil poate fi considerată ca o perioadă distinctă, alcătuită din două fraze care corespund opoziţiei:

"Numai în iad se socoteşte..."/"În împărăţia lui Dumnezeu..."

Prima frază - (2.221) /57/ - notată în schemă cu d, începe la fel cu (2.121) şi, respectiv, (2.131) (măsura 1 în prima, 2 în a doua), segmentul orchestral dat alcătuindu-se într-un fel de ritornelă sui generis. Elemente ale ostinato-ului, semnalate în ambele cazuri precedente (v. şi schemele de la pag. 26 şi 27) apar şi în această nouă subdiviziune a desfăşurării dramaturgice, cu mai puţină consecvenţă, numai în partea de încadrare orchestrală - măsurile 1, 6-8. Comparativ cu variantele precedente de ostinato, intervenţia vocală (m.2-5) apare ca o interpolare (s-ar putea întrezări aici o variantă modernă a "tropului de interpolare" din monodia postgregoriană - alt teritoriu sonor bine cunoscut autorului operei-oratoriu "Meşterul Manole"). Pe temeiul acestor date fraza d s-ar putea subdiviza la rândul său în /2.2211/(m.1), /2.2212/(m.2-5) şi /2.2213/(m.6-8).

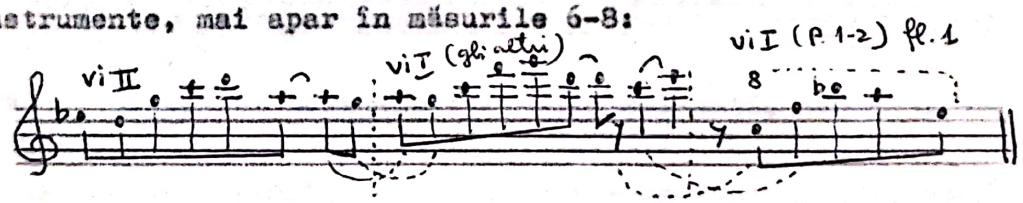
Cu privire la acest moment H.P.Türk (Programul de sală p.7) notează:

> "Un rol însemnat revine dezvoltărilor variaţionale de pildă /.../ ca evoluţii deasupra unui bas ostinat (actul I, Bogumil: 'Numai în iad se socoteşte...')"

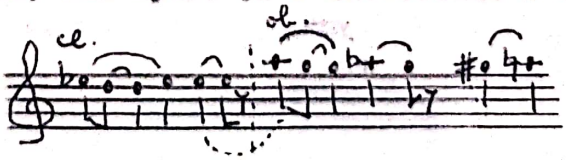
iar C.Ţăranu, referindu-se la întreaga desfăşurare muzicală până la intervenţia lui Găman, afirmă (în studiul citat p.7):

> "În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un 'alter ego' în oglindă, există un permanent şi subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezenţa elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice primare".

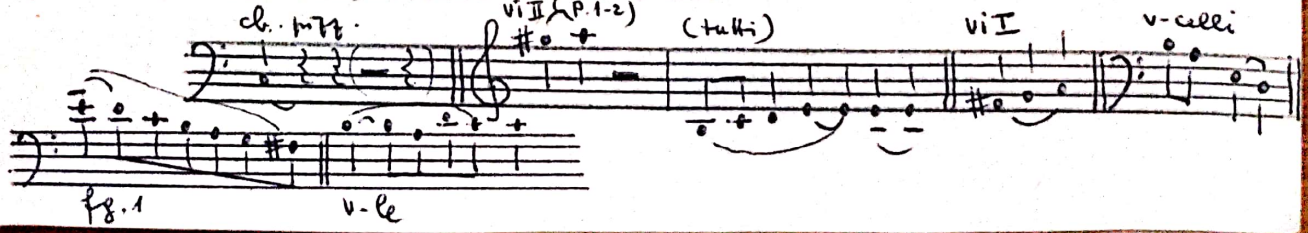
În afara formulelor ostinate notate în 2.12 (schema de la pag.26) prin a+c (v-celli), d (v-le), b (corni), c (fg.), distribuite exact la aceleaşi instrumente, mai apar în măsurile 6-8:



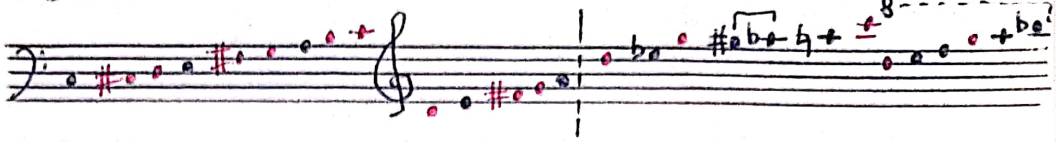

După cum se poate observa, replica de " 'alter ego' în oglindă" a celulei a+c (v.pag.26) este preluată imitativ pe o linie de continuitate melodică. În afară de aceasta, mai apare şi o inversiune a lui b la cl. şi ob. (v.pag.25):



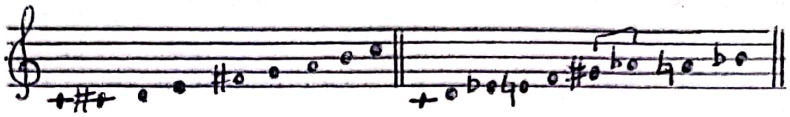

Alte trasee care completează ostinato-ul:



Însumând sunetele utilizate în acest segment orchestral obţinem următoarea scară generală:



(în care sunt însemnate cu roşu sunetele corespunzătoare ostinato-ului, în octava de bază şi în cele superioare). Reies două scări diferite, pentru registrul grav şi mediu pe de o parte, pentru cel acut şi supraacut pe de alta:

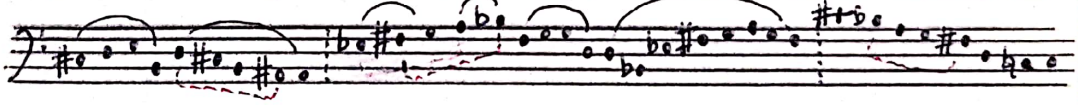


scări care se complementează, împlinind totalul cromatic. Cea de a doua ar putea fi considerată ca fiind alcătuită, la rândul său, din două subcomponente: re - mi♭ - sol - la♭ şi do - re - mi - fa - sol - la - si♭ . Împingând mai departe disocierea (la modul, recunosc, oarecum speculativ) şi scoţând din prima scară sunetele complementare ar rezulta:

do♯ - re - fa♯ - sol - si - do
re - mi♭ - sol - la♭ (variantă transpusă incompletă)
şi
do - re - mi - fa - sol - la - si♭

(Marea majoritate a traseelor melodice instrumentale se suprapun acestor componente modale. Apar însă şi în combinaţii).

În ceea ce priveşte partea centrală a secvenţei (2.221) - cea în care apare replica lui Bogumil - pot fi decupate următoarele trasee melodice:

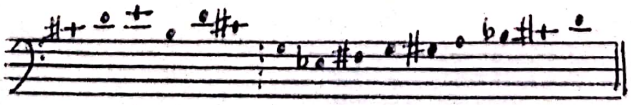


(Se remarcă şi aici, mai mult sau mai puţin evidentă, prezenţa tetracordului micşorat).

Este interesant raportul intonaţional voce-instrumente. Apar trei aspecte: - instrumentul imită
- instrumentul secondează eterofonic
- instrumentul anticipă
segmente ale partidei vocale.

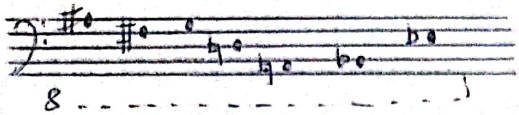
Ex.

fg.



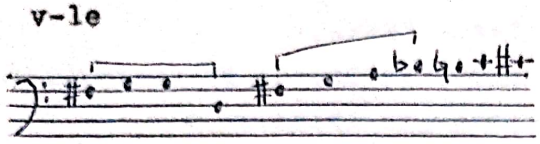
imit. eterofonie

cb. şi cfg.



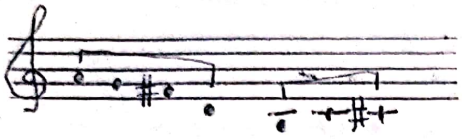
Se poate raporta la un fragment al părţii vocale ("împărăţia virtu-..."), care pare a imita parţial (eterofonic, s-ar putea spune).

v-le



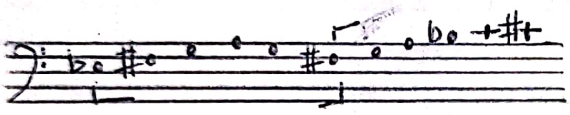
Primele patru sunete se suprapun părţii vocale, următoarele - anticipă.

vi.II



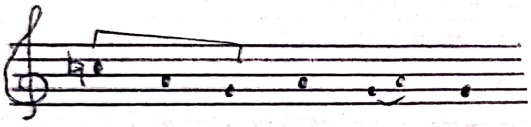
Primele patru sunete sunt extrase din partea vocală (m.3) dar într-o ordine ce anticipă traseul din m.5; următoarele trei dublează violele.

v-celli



Primele şase sunete dublează vocea; următoarele preiau cu modificarea lui si în si♭ intonaţia de la vi.II şi v-le.

tr.

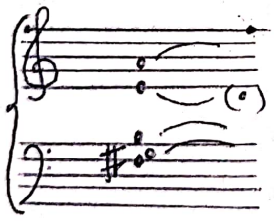


Primele trei sunete sunt şi aici o anticipare a vocii ("toate sunt...") dar la o secundă mică superioară; în ansamblu este tot o variantă eterofonică.

Pentru porţiunea vocal-orchestrală sunt importante formaţiunile acordice de fiecare dată altfel colorate instrumental, care susţin, în maniera unui acompaniament de recitativ, mişcarea melodică.

57

m.2

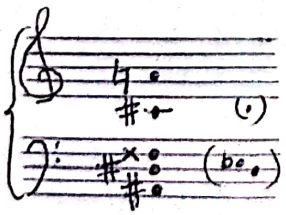


corni

(vi.I,II; v-le)

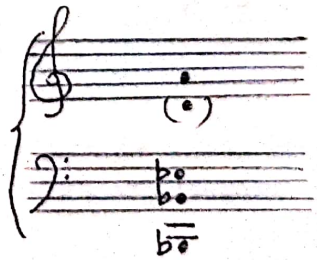
v-celli

m.3



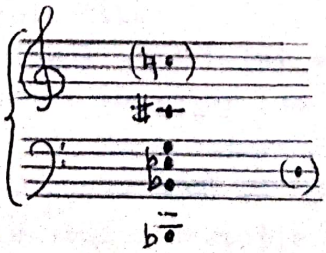
v-celli, trb., tr.

m.4



cb., v-cell tr.

m.5



cb., v-celli, v-le, corni

Fraza a doua (2.222) - /5a/ m.1-7 - notată în schemă cu e, poate fi subdivizată, de asemenea, în trei incizii:

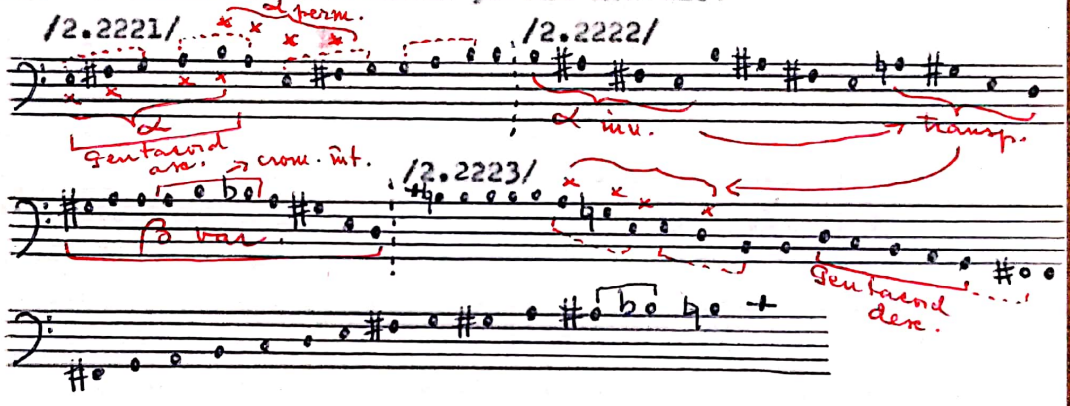
2.222 | 2.2221 m.1 ($\frac{11}{4}$)
| 2.2222 m.2-3
| 2.2223 m.4-7

Subîmpărţirea se justifică structural prin:

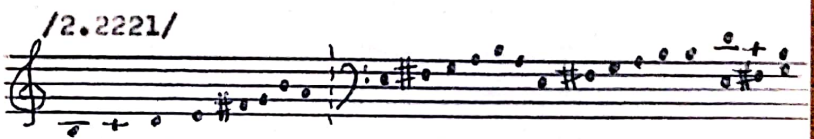
- o relativă segmentare interioară a textului literar prin intermediul frazării muzicale;
- modificarea tratării orchestrale;
- marcarea unor infime modificări de tempo (♩. = 52, 66-69, 60);
- trei trepte ale nuanţării la voce: mp-mf-poco f.

Această modalitate de tratare - pe care aş socoti-o tipică - determină o foarte clară articulare a discursului muzical, fără a avea drept consecinţă o sacadare a acestuia.

Cele trei tronsoane au următorul profil melodic:

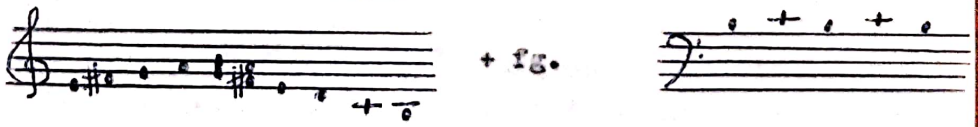



Alte trasee melodice:




corni = trasee derivate (eterofonic) din cel vocal

id.cl.

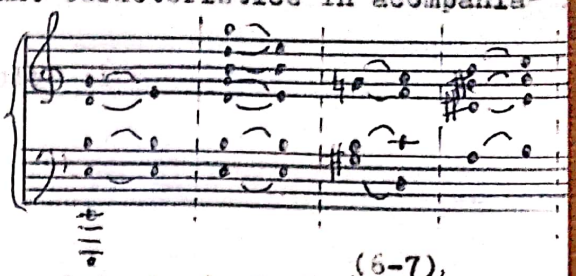


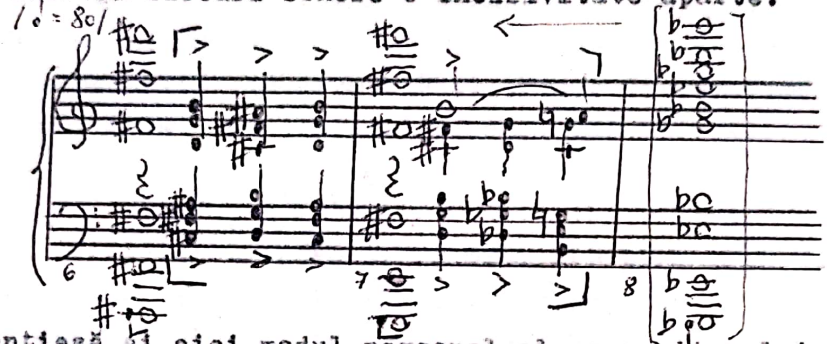

Sunt interesante raporturile ritmice dintre aceste trasee instrumentale şi cel vocal, vizând atât complementaritatea cât şi suprapunerea, mereu în alte combinaţii.

Diatonismul momentului este subliniat de acordurile-pedală de la coardele grave: Do major (cu septimă mare plasată la alte instrumente) şi mi minor (de fapt octavă goală mai întâi, celelalte componente acordice - cvinta, terţa mică şi apoi septima mică - adăugându-se în măsura următoare). De aici o senzaţie de înseninare parcă transfigurată, adecvată

textului literar: "În împărăţia lui Dumnezeu ..."

Pentru incizia următoare /2.2222/ sunt caracteristice în acompaniament grupările acordice de tip "suspin": Felul în care intervin instrumentele pe ultimii 2 timpi ai măsurii 3 se leagă de măsura 4, constituindu-se într-o anacruză a acesteia. Rezultă (pe lângă dublaje) mixturi de cvart-sextacorduri şi apoi de sextacorduri (m.4-5). Precipitate, ultimele două măsuri sunt acordice. Contratimpul, timbrul (corni şi tr.), nuanţa (f şi apoi più f) conferă acestor blocuri sonore o incisivitate aparte:

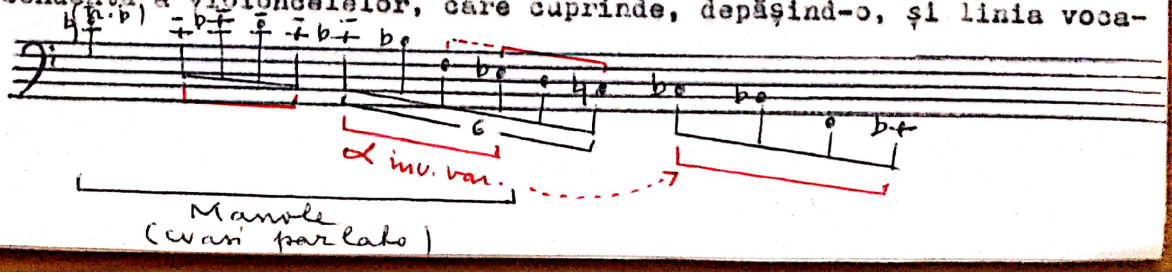



Se evidenţiază şi aici modul personal al compozitorului de a lega între ele momentele discursului muzical, departajându-le în acelaşi timp. Între măsurile 5 şi 6 legătura este de ordin melodic la ob., cl. şi coarde, sunetul fa♯ fiind atins fie pe un traseu ascendent, fie pe unul descendent. Acelaşi sunet însă, fiind întărit în m.6 prin fag., c.fag., trb.3 şi tuba va crea un efect de contrast sonor, de surpriză. Iată de ce apartenenţa acestor două măsuri la segmentul anterior sau la cel ce urmează este marcată de o oarecare ambiguitate (evident urmărită de compozitor). Pe de altă parte între măsurile 7 şi 8 se evidenţiază în mod aparent o ruptură sonoră prin deplasarea armonică mi-mi♭, care în audiţia propriu-zisă apare categoric atenuată prin traseul tritonal fa♯-mi-mi♭ de la c.fag., trb. şi tubă şi, respectiv, cb. ca şi prin menţinerea enarmonică fa♯-sol♭ la instrumentele de suflat din lemn a notelor întregi.

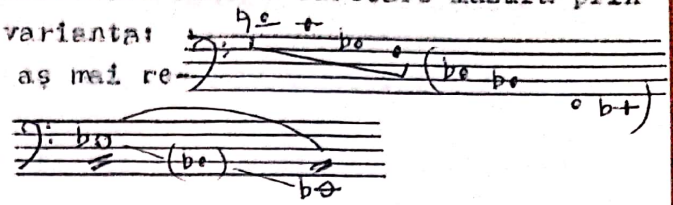
Strofa următoare - 2.23 /5a/ m.8 - /6/ - are caracteristicile unei strofe mediane. La delimitarea ei am ţinut cont atât de particularităţile textului cât şi de cele muzicale (ca şi până acum, de altfel).

Prin replica lui Manole: "Cine-mi dărâmă zidurile?" se decupează o primă secvenţă - (2.231) - foarte concentrată, limitată în fapt la o singură măsură - /5a/ m.8. Substanţa muzicală este "adunată" în linia melodică descendentă a violoncelelor, care cuprinde, depăşind-o, şi linia vocală:



Avem, ca şi în alte cazuri, o acuplare de tronsoane modale, pe care de această dată compozitorul le sprijină pe făţişa afirmare a unui accord de mib mimor. Această armonie, susţinută de lemne, alămuri şi viori, realizează delimitarea sonoră a momentului.

Celula ∝ inversată (şi distorsionată într-o oarecare măsură prin variaţia intervalică, apare şi în varianta: la fg. continuat de c.fg şi viole; aş mai remarca şi intervenţia timpanilor:



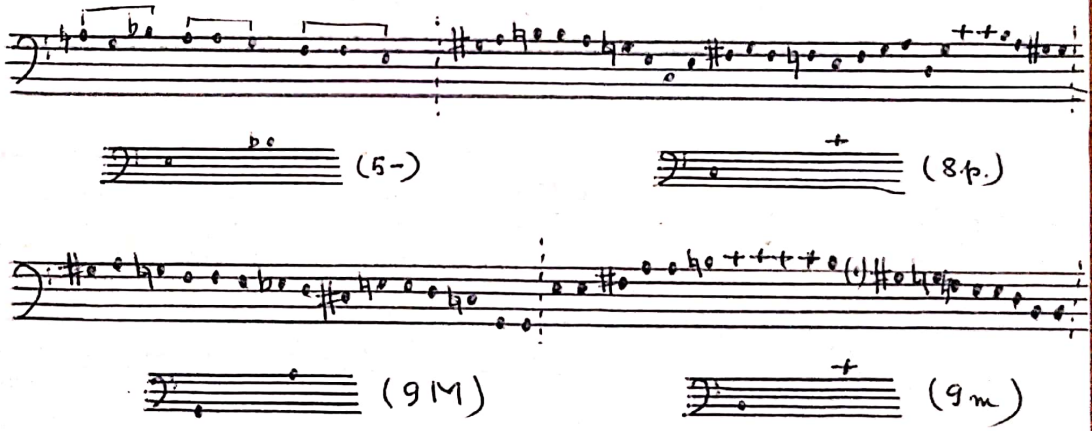
Simbolism posibil: prăbuşire, descurajare, derută legate de acest ∝ inversat. În schema formală momentul a fost notat cu f.

Replica lui Bogumil - (2.232) - notată cu g, răsună cu un fel de sfătoşenie potolită. Se constată şi aici o foarte fină subliniere şi delimitare muzicală a succesiunii segmentelor de text:

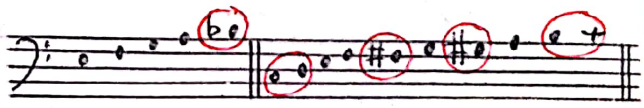
Încotro ameninţi, Manole?
Spre stânga ...
spre dreapta ...
spre puterile de sus, sau spre cele de jos?

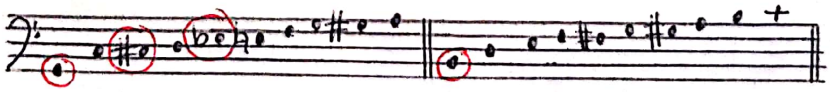
creându-se totodată şi o legătură între acestea.

De remarcat că nici în partea vocală, nici în cea instrumentală nu se poate constata o direcţionare precisă a discursului; este mai degrabă un fel de balans, parcă nehotărît. Profilul vocal este următorul:

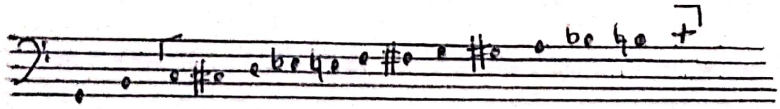



Totalul sunetelor pe tronsoane:





Total:



Se poate constata că tronsoanele se completează până la scara cromatică.

Este, de asemenea, evidentă o gradaţie în ceea ce priveşte utilizarea materialului sonor de la un tronson la altul, atât ca ambitus cât şi ca trepte intermediare.

În sfârşit, ultima incizie a acestei strofe - (2.233) - este construită pe replica lui Manole: /6/m.10-17 (sau 22, dacă procedăm la o împărţire interioară a m.17).

În legătură cu prezenţa aici a motivului $\alpha$ a se vedea comentariul de la pag.20.

Faptul că ambele intervenţii ale lui Manole din această strofă se sprijină pe motivul $\alpha$ (prima dată, în (2.231), inversat) are o importanţă atât simbolică (descendent / ascendent = descurajare / revoltă) cât şi formală.

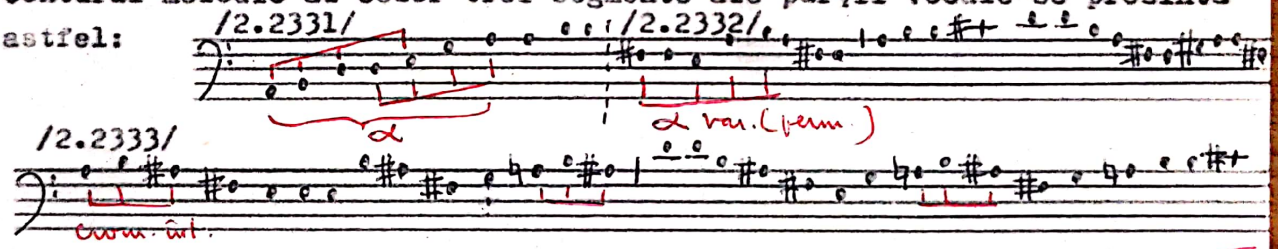
Ca şi în secvenţa lui Bogumil dinainte, se poate opera o subîmpărţire ternară:

/2.2331/ /6/m.10-13 = măsurile legate de motivul $\alpha$ (v.pag.20) pe textul "În toate părţile, părinte";

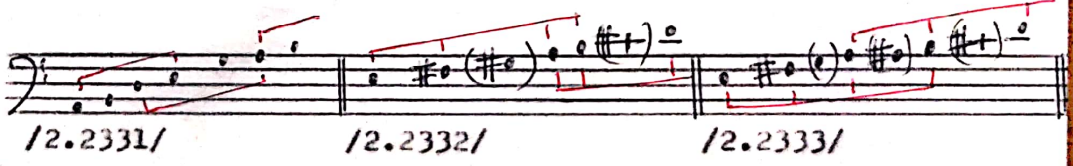
/2.2332/ /6/m.14-17 = "sunt veşnic la început de drum";
Sunt trei planuri sonore: voce + solo c.ingl. (contramelodie) + tremolo coarde (vi.I-II, v-le, v-celli);

/2.2333/ /6/m.17 (echivalentă cu 6 măsuri de $\frac{4}{4}$ = 17-22);
rostire psalmodică în valori de optimi, rar triole sau pătrimi, o pauză-respiraţie - similar întrucâtva ritmului gregorian, dar cu o mai largă cuprindere a incizelor; se menţin planurile sonore de mai sus, cu adaosul unui cl.basso, care îngână eterofonic vocea (a se vedea în acest sens şi 2.11 - prima intervenţie a lui Manole).

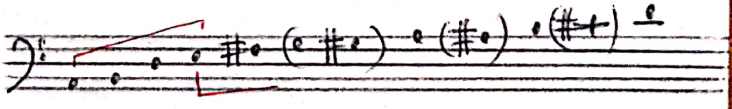
Conturul melodic al celor trei segmente ale părţii vocale se prezintă astfel:




În esenţă:




Total:

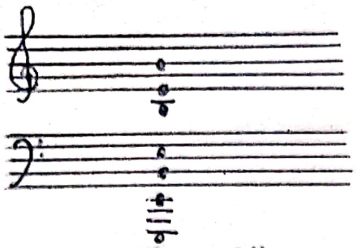


Este vorba, în esenţă, după cum se vede, despre o scară pentatonică în două variante: la - si - re - mi - sol // mi - fa# - la - si - re, a doua cu trepte mobile (la/la#) şi pieni (sol#/sol şi do#). Motivul $\alpha$ apare şi într-o variantă permutată. În ţesătura melodică se infiltrează şi celula cromatică întoarsă: la - si - la#.

Armonia:

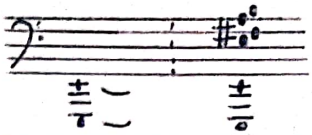
/2.2331/

m.10



cvintă goală

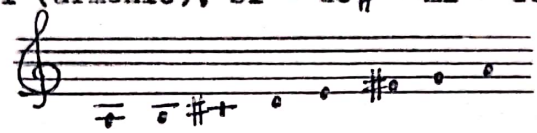
m.12-13



reprezentarea armonică a motivului

Completări la scara semnalată (p.40) alte variante tetra- sau pentatonice: mi - fa♯ - la - si (armonie); si - do♯ - mi - fa♯ - la (viole);

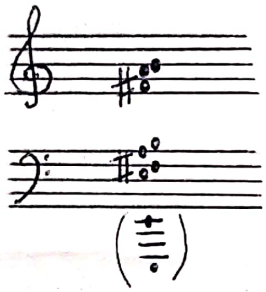
Total:



= mod mixolidic

/2.2332/

m.14-15-16

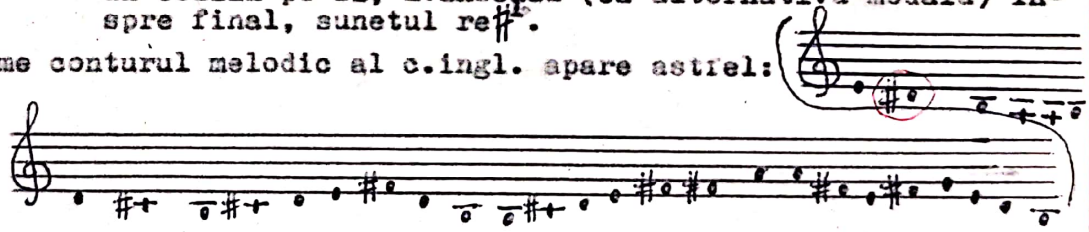


acord unic, identic celui precedent ca structură dar ușor amplificat timbral; fără a adăuga sunete noi, față de cele vehiculate de linia vocală, c.ingl. ne sugerează prin parcursul său o altă structură modală, respectiv un pentacord minor (eolic) pornind de la si.

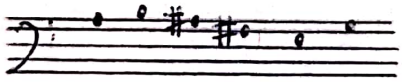
/2.2333/

m.17 (= 17-22) Armonia neschimbată; mică modificare timbrală: inversarea sunetelor la¹ - si¹ între viole și vi.II; linia melodică a c.ingl., care prin adaos de sunete precizează un eolian pe si, avansează (ca alternativă modală) înspre final, sunetul re♯².

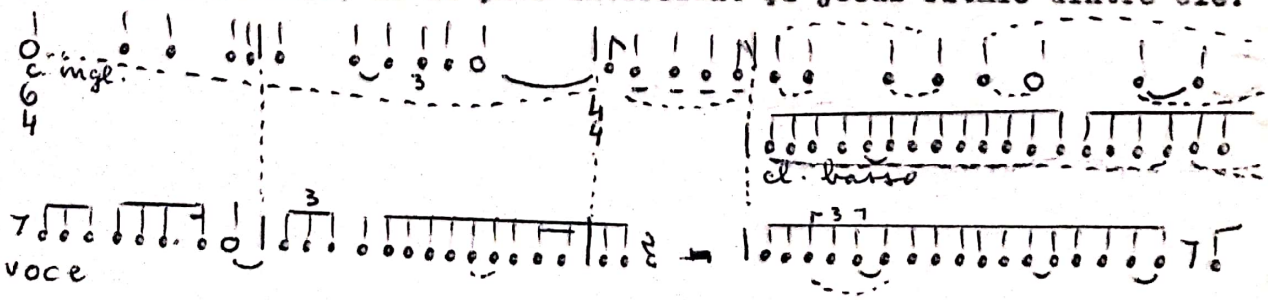
În întregime conturul melodic al c.ingl. apare astfel:

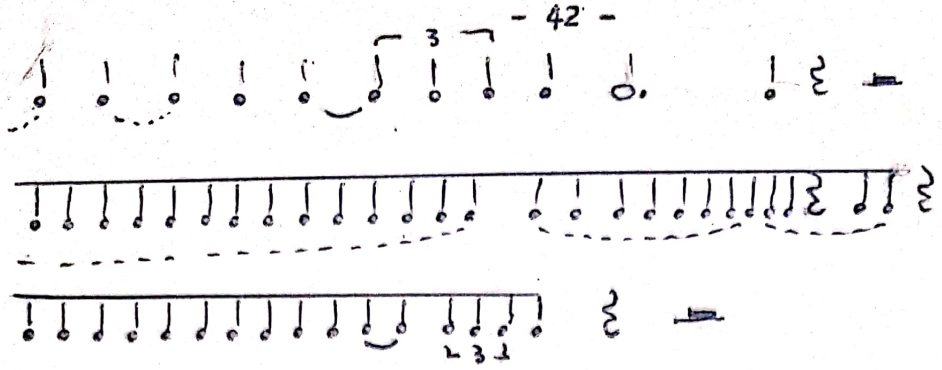


Pentru incizia /2.333/ este de menționat și ostinato-ul cl.basso, pe traseul melodic:



Legat de factura eterofonică a raportului dintre voce și cele două instrumente solistice, mi se pare interesant și jocul ritmic dintre ele:





Strofa 2.24 - /6a/ - se prezintă ca o concluzie (culminaţie) a secţiunii 2.2 . În schemă, forma apare notată: i i $i^1$ k, ceea ce ar echivala cu un "bar" inversat + coda.

i = (2.241) = /6a/ m.1-6
j = (2.242) = " m.7-11
$j^1$ = (2.243) = " m.12-14
k = (2.244) = " m.15-21

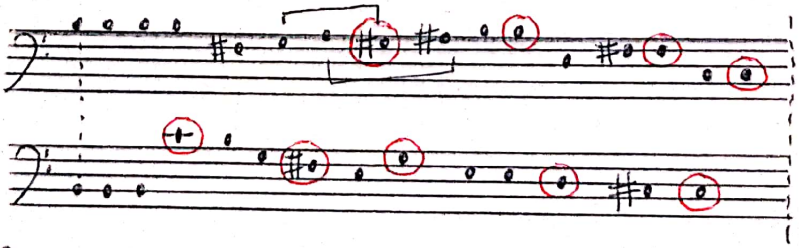
Ca modalitate generală de desfăşurare a discursului, aici prevalează caracteristicile monodiei acompaniate, diferenţele dintre cele patru subdiviziuni semnalate apărând la nivelul acompaniamentului. Ca expresie, în primele subdiviziuni, în care partea vocală aparţine exclusiv lui Bogumil, predomină caracterul narativ, static. Ultima subdiviziune, în care este inclusă şi o replică a lui Manole, este dramatică.

(2.241) Bogumil: "Nu morţii răi..." /6a/m.1-6. Este de remarcat o subdiviziune pe fragmente:

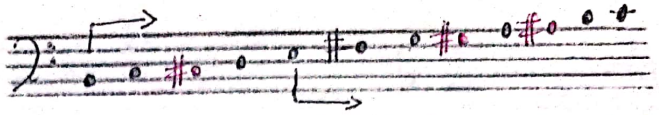
- voce + coral de alămuri (corni + trombon) con sord.;
- voce solo;
- orchestră fără voce (la corni şi trb. se adaugă tr., tuba, cl.basso, fg., timp., gr.cassa).

Între aceste incizii legătura se face prin procedeul "cadenţei intruse". Aş observa, astfel, legat de fraza a doua a textului - "Mai sunt şi alte puteri..." - faptul că ultimul acord al concentratului coral subliniază cuvântul "alte", reliefându-l (accentuarea acestui cuvânt se realizează simultan prin coroană -𝄐- şi prin culminaţia melodică).

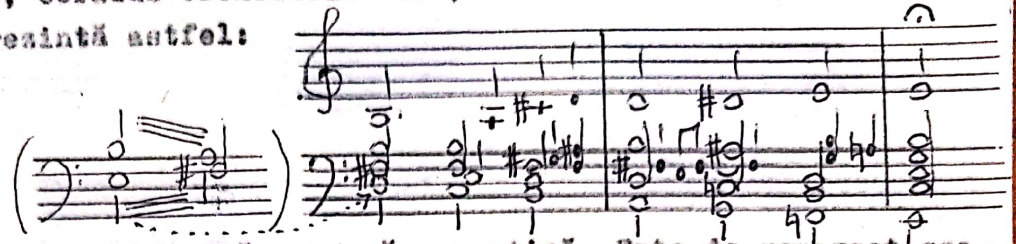
Schema melodică a părţii vocale este următoarea:



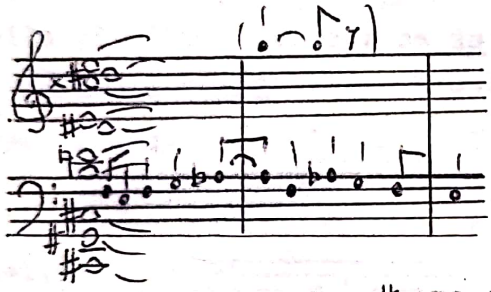
(Sunetele încercuite au valori mai mari - inegale însă.)

rezultând scara  posibil de
de interpretat fie ca un frigic
pe si, fie ca un eolic pe mi (eventual ambele, succesiv), cu trepte mobile, în primul tronson evidenţiindu-se, în două ipostaze, celula cromatică întoarsă.

În reducţie, coralul orchestral acompaniator (m.1-3) (corni 1-4 şi trb. 1-3 con sord.) se prezintă astfel:



Prin re♯ şi fa♭ se completează o scară cromatică. Este de remarcat scara descendentă de la trb., basul armoniei, care este un clar frigic pe mi (primul mi apărând în măsura precedentă în tremolo-ul violoncelelor). Partea orchestrală din măs.5-6 are următoarea configuraţie:



Ceea ce se impune aici este tetracordul micşorat - echivalent celui din finalul incipitului (2.215) pg.15 sus (după replica lui Manole: "Părinte Bogumil, ajută-mă!"). Este un acord minor pe do♯ (corespunzând finalului vocal), parazitat de sunetele si, re şi re♯. Linia melodică (susţinută de cl. basso si fg.1) se detaşează oarecum independent, conţinând pe la♭ enarmonic cu sol♯ dar şi pe sol♮. Oricum, acordul (care reuneşte cornii 1-4, tr.1-3, trb.3, tuba şi timp., cărora li se adaugă gr.casa) se întrerupe exact pentru a lăsa tetracordul micşorat în toată puritatea sa.

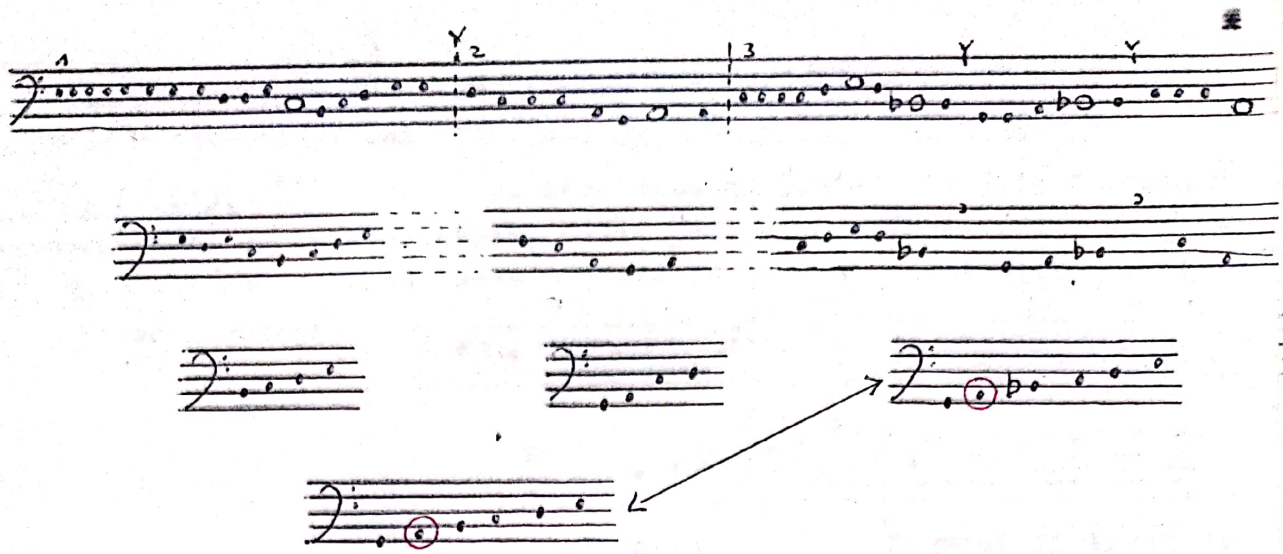
(2.242) /6a/ m.7-11.

O măsură orchestrală precede noua frază vocală, pe care o susţine în continuare (m.7-9) pe cuvintele "Femeile noastre au ieşit lângă râu la miezul nopţii"...

"...şi-au stins lumânări în apă" primeşte o nouă orchestrare, al treilea fragment constituindu-se pe textul "pentru a deslega blestemul, dacă e blestem - dar nu a fost" (articulaţia vocală interioară nefiind marcată orchestral în vreun fel).

Reiese şi aici o subîmpărţire tripartită, care nu afectează cursivitatea textului ci, dimpotrivă, îi conferă firesc şi expresivitate în detaliu.

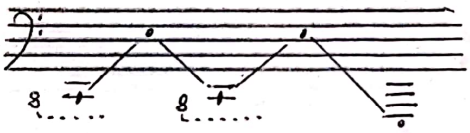
Linia vocală (a cărei prezentare schematică sub forma doar a unor valori lungi şi scurte îi subliniază profilul de rezonanţă gregoriană) este următoarea:



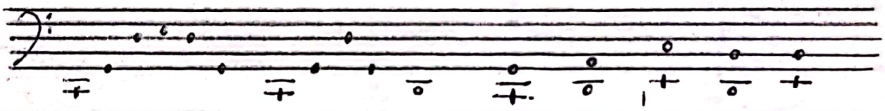
Linia melodică este centrată în jurul sunetului la. Pornind de la acest considerent, se pot deduce două scări pentacordale cu subton: una de tip eolian, cealaltă de tip frigian. Acompaniamentul orchestral face posibile şi alte centrări: pe do(mi), pe fa, pe sol(mi).

Prima incizie: v-le, v-celli, cb. + arpa şi piatto gr.

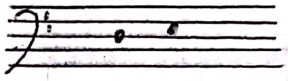
Harpa: gliss.



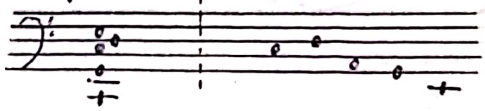
V-celli:



V-le:

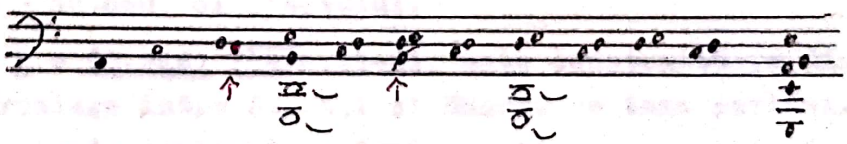


Cb.:



Cea de a doua incizie promovează la v-le, v-celli şi cb. următoarea succesiune acordică:

Cea de a treia incizie deplasează acompaniamentul orchestral la arpa şi fg., cărora li se adaugă în măs.11 piatto. În reducţie avem următoarea configuraţie sonoră: **



---

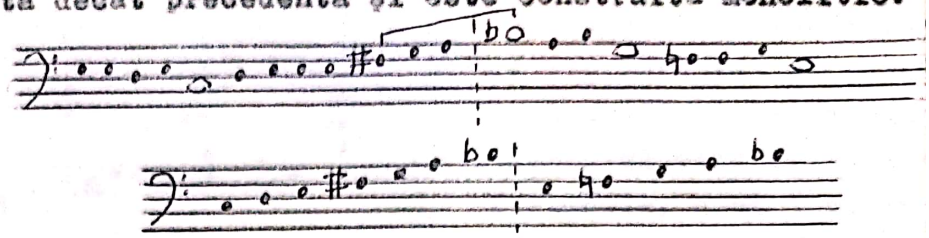
* Am încercat în schema melodică un sistem de codificare ritmică simplificată: o = valoare mai lungă într-o succesiune de valori scurte (un fel de popas-accent; | = delimitarea unei incizii caracterizată diferit orchestral; Y = respiraţie, pauză interioară în linia vocală.

** Între versiunea pentru pian şi cea orchestrală apar două diferenţe: un do în măs.10, fără si pe timpul 3 în măs.11. Cu privire la acest si s-ar putea să fie o greşală, dat fiind faptul că se ciocneşte fără o evidentă justificare muzicală cu sib de la partea vocală.

În cântare, desfășurarea sonoră din (2.242) se arată a fi sprijinită pe următorii piloni armonici: do - fa - la - sol - mi.

Strofa (2.243) /6a/m.12-14, se înrudește cu precedenta prin formula de acompaniament de la violoncele, motiv pentru care le-am notat cu $i$ și $i^1$. Este mai concentrată decât precedenta și este construită monolitic.

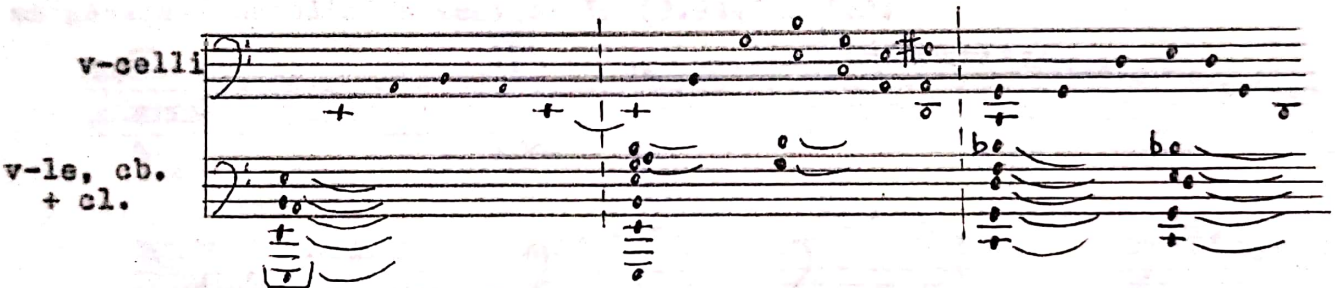
Traseul vocal:



Acustic 1

Segment dintr-un posibil mod mixolidic tot pe do

Acompaniamentul orchestral este încredințat coardelor grave (v-le, v-cel li, cb.), cărora li se adaugă în măs.14 cl.1 cu un singur sunet - sib - care-l susține inițial pe cel de la bariton. În reprezentare schematizată s-ar prezenta astfel:




(Aici dublează arpa și fg. din fragmentul precedent)

Într-un fel s-ar putea face totuși o departajare structurală pe măsuri:

măs.12 - orchestra (în maniera unei cadențe intruse, primul timp marchează și finalul vocal al strofei precedente)

măs.13 - reintră vocea

măs.14 - adaosul clarinetului.

Ultima strofă - k - (2.244) /6a/m.15-21, este construită pe dialog vocal: o nouă înfruntare între Bogumil și Manole pe tema jertfei. Și aici discursul muzical este eșalonat pe trei etape:

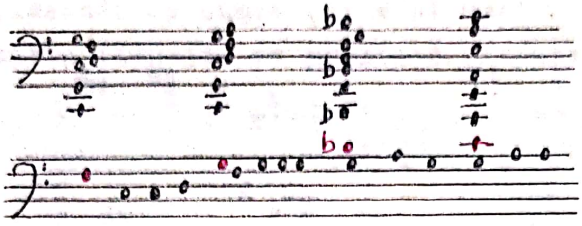
1. "Un singur lucru mai poate s-ajute";
2. "A fost odată săpat în piatră"...
3. "...să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile".

În afară de orchestrație, atrage atenția (ca mijloc suplimentar al acestei departajări) și ușoara modificare a tempo-ului: $\overset{!}{\bullet} = 72$; $\overset{!}{\circ} = 60$;

$\dot{o}^{1}$ = 72.

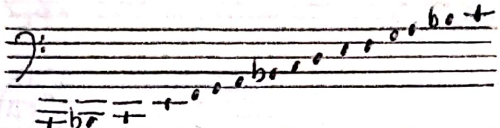
1. A se vedea comentariul de la p.21 privind motivul $\alpha$ - corni şi voce...

Orchestra păstrează alcătuirea anterioară (v-le, v-celli şi cb. + cl. m.15-16) dar evoluează acordic, pe următoarele structuri:



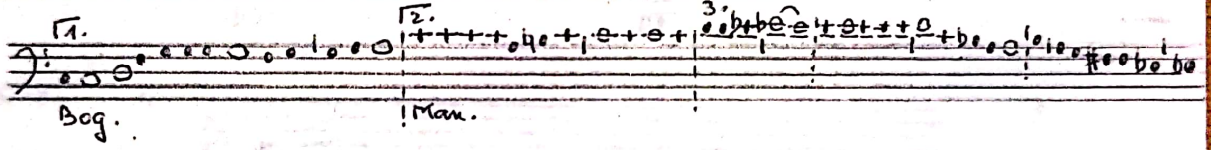
corni + voce

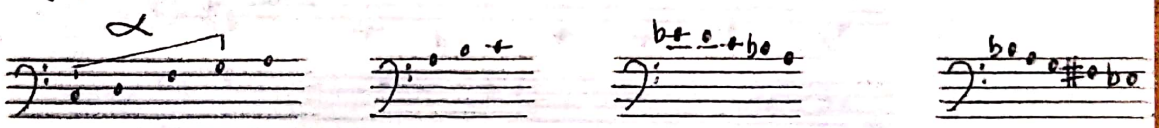
Se observă că toate sunetele cornului şi vocii sunt cuprinse în acompaniamentul celorlalte instrumente, deci sunt întărite sonor.

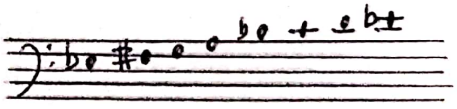
Totalul sonor:  sau

(Frigic pe la sau mixolidic pe do; nu-i exclus nici ionianul pe fa - toate încă având substrat pentatonic).

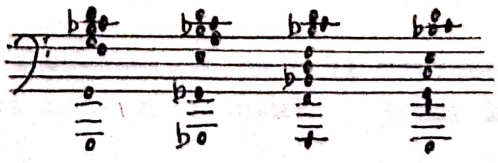
2. Segmentul al doilea se suprapune peste primul prin voce (m.16), schema generală melodică a vocilor în (2.244) fiind:





(Cromatic 3c)

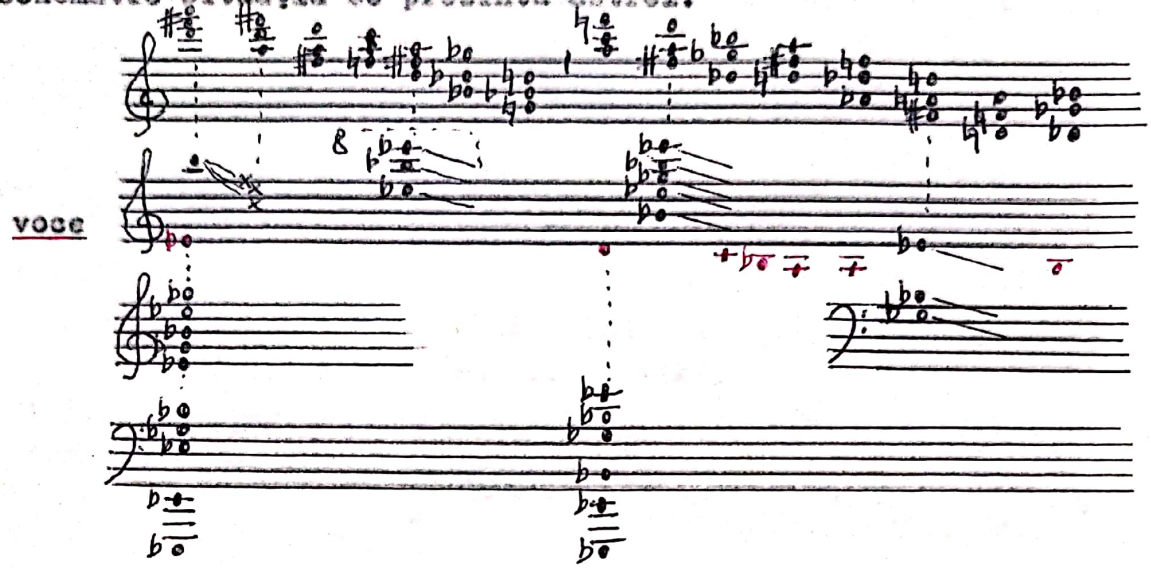
Revenind la acompaniamentul orchestral: în cel de al doilea segment el rămâne acordic - cu o anumită sacadare imprimată de coarde (care sunt utilizate aici în totalitate) şi de timp., care marchează un contratimp. Fg. şi cfg. susţin cu valori lungi unele sunete ale corzilor şi timp. Acordurile sunt următoarele:  Comparând cu linia vocală se poate constata că sunetul $do^{1}$ este susţinut în acorduri în timp ce $Si\flat$ este contrazis - e drept, după o măsură, prin $si\flat$.

3. Ultimul segment angajează succesiv toată orchestra, într-o culminaţie mai întîi, corespunzând sunetului $mi\flat^{1}$ din partida vocală, şi apoi într-o prăbuşire vertiginoasă - răspuns la urcuşul din finalul strofei

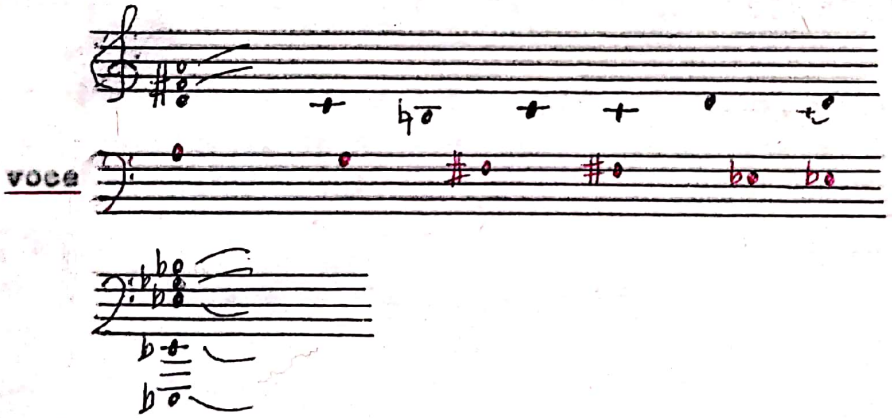
2.1 . Sunt trei planuri în măs.18-19, care tind să fuzioneze în măs.20-21:
- suflătorii de lemn (tremolo descendent)
- alămuri (sunete lungi)
- coarde (glissando-uri întrerupte și deplasate dintr-un registru în altul)

fg. și cfg. plasându-se oumva între alămuri (m.18) și lemnele înalte (m.19). Schematic situația se prezintă astfel:

m.18-19




m.20-21




3. Găman reperele /6a/ m.21 (Anacruză) - /8b/

În legătură cu celula ∝ și alte trasee intonaționale a se vedea p.21.

3.1 /6a/ m.21 - /7a/

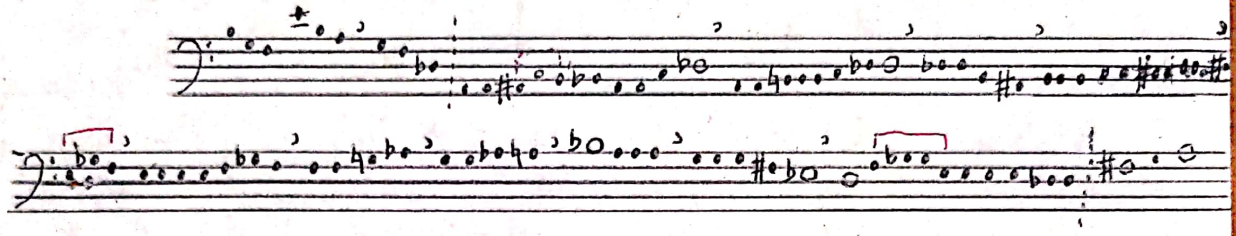
În ansamblu se prezintă ca o succesiune de trei momente diferite ("lanț"), al doilea și al treilea promovând corul, alături de vocea lui Găman.

3.11 /6a/ m.21 - /7/

Cele 10 măsuri componente sunt construite unitar pe trei planuri:
- vocea = "Sprechgesang"
- textură orchestrală (v-celli și cb. cvadruplu divizați) pe celula ∝ (mi-fa#-la-si // la#-si-la#-fa#)

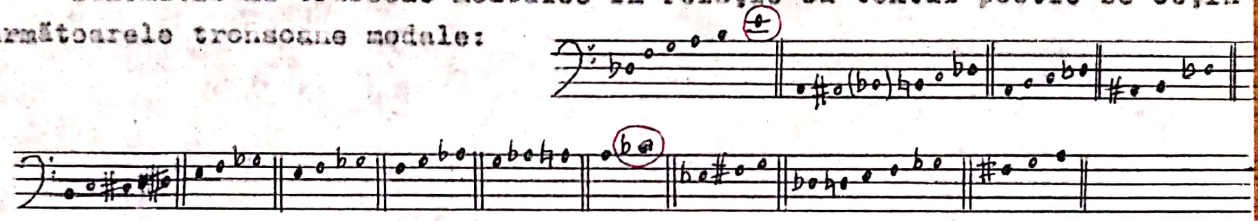
- gliss. la timpani mi - la♯ / la♯ - mi, ascendent şi descendent (rătăcit un si - mi).

Nefiind o înălţime absolută a vocii, important este mai ales ritmul şi accentul expresiv. În maniera ✕ este indicată totuşi o înălţime aproximativă a sunetelor, cu o grijă pentru detaliu (ca de pildă prezenţa unor alteraţii pe parcurs) care poate da de gândit în actul interpretării, motiv pentru care consemnez şi această schemă melodică virtuală:



(Începutul şi sfârşitul acestei inciziii fiind pur vocale, am operat în această schemă o împărţire interioară tripartită).

Schematizând traseele melodice în relaţie cu textul poetic se obţin următoarele tronsoane modale:



Se evidenţiază şi pe această cale grija compozitorului, dincolo de voita relativizare intonaţională, de a da un sens melodic totuşi (cu graduţii specifice) recitării baritonului,

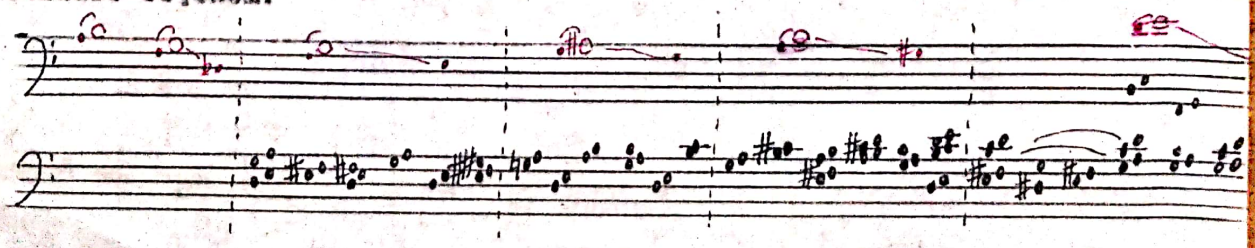
3.12 /7a/m.1-6

voce + cor + orchestră pe exclamaţia "aù"

$T^{1}_{2}$ v-le

$B^{1}_{2}$ v-celli

Vocea anticipă cu o măsură intrarea corului şi orchestrei. Având în vedere şi măsura anterioară, de asemenea pur vocală, urmată de o coroană, se creează un fel de "falie" între cele două segmente formale. În 3.12 relativizarea intonaţională se extinde şi asupra corului şi orchestrei (sub forma parlando-ului şi glissando-urilor). Încercând totuşi o schematizare obţinem:



rii noastre muzicale"[2] .

Vasile Herman: "Elogiu al jertfei creatoare, opera 'Meşterul Manole' stă alături de 'Oedip'-ul enescian, pe care-l completează"[3].

Emil Simon: "Premiera 'Meşterului Manole' de Sigismund Toduţă a însemnat pentru mine /.../ prezentarea în primă audiţie absolută a unei monumentale lucrări componistice, lucrare care poate fi cu cinste aşezată alături de o altă mare capodoperă, 'Oedip' de George Enescu"[4].

Ada Brumaru: "Răscolitoare fraze ale lui Manole hăituind destinul cu întrebări sau dominînd grozava asumare a adevărului despre sacrificiu /.../ evocă din aceeaşi înălţime declamaţia din 'Oedip' "[5].

La acestea aş adăuga două consideraţii ulterioare, cu caracter mai general, dar ţintind în aceeaşi direcţie:

Alexandru Paşcanu: "Cu fiecare creaţie, şi mai cu seamă în ultimele, Sigismund Toduţă se înalţă imperturbabil în preajma marelui nostru Enescu"[6].

Alfred Hoffman: " 'Meşterul Manole' - piatră de hotar în creaţia vocal-simfonică naţională"[7].

Pe de altă parte, însuşi Sigismund Toduţă îi declara unui reporter, în stilul său verbal atît de caracteristic: "În timpul elaborării dramei muzicale 'Meşterul Manole' îmi stăruia în minte adagiul enescian 'Bach este pîinea mea cea de toate zilele' sub varianta 'partitura enesciană Oedip este pîinea mea cea de toate zilele' "[8]. Trebuie să-l credem, mai ales că exact din această ultimă etapă de zămislire a operei-oratoriu datează şi redactarea unui studiu de o înaltă ţinută muzicologică, probînd o vastă documentaţie, cu tema "Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică Oedip", pe care l-a prezentat la Simpozionul internaţional de muzicologie desfăşurat în 1981 cu ocazia sărbătoririi centenarului naşterii marelui muzician[9]. Ne mai putem însă ima-

gina că va fi avut în minte şi un alt "adagiu" al lui Enescu: "Formele repetate în artă nu sunt recomandabile. Ca în pictură şi poezie, fiecare trebuie să-şi aibă ordinea ei interioară, independentă de formalismul unei concepţii ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reuşită cu altă ocazie"[10]. În acest sens referirea la "Oedip" ar putea fi interpretată ca o evidenţiere a unui reper valoric conştient asumat (un fel de: "Iată cu cine - sau cu ce - doresc să mă confrunt!"), faţă de care însă, practic vorbind, a înţeles (şi a reuşit pe deplin) să păstreze cuvenita distanţare. Aş semnala în această ordine de idei un detaliu aparent insignifiant, dar care poate fi grăitor pentru detaşarea de model, şi anume faptul că dintre variantele de notaţie, propuse de diferiţi compozitori pentru reprezentarea grafică a rostirii sonore în manieră "Sprechgesang" (şi etalate în studiul mai sus citat), Sigismund Toduţă reţine pentru propria lucrare pe cea propusă de Arnold Schönberg în opera "Moses und Aron" ... fără a-şi însuşi însă şi tehnica de emisie preconizată de acesta, ceea ce-l face pe Dan Voiculescu să constate: "Transcenderea cîntării înspre vorbire - proces invers celui ce a dat naştere intonaţiei muzicale - se efectuează de pe alte poziţii estetice decît în cazul lui Schönberg sau Berg, stînd mai degrabă în unghiul de lumină al experienţei enesciene şi mai ales al bocetelor imemoriale sau a descîntecelor, cu puterea lor incantatorie, de fior[11].

Această atitudine de reverenţă (dar nu de servitute) o putem constata, de altfel, şi cu alte ocazii pe parcursul evoluţiei sale componistice. M-aş referi, de pildă, la cea de a doua Simfonie, dedicată explicit memoriei lui George Enescu, la un an după moartea acestuia (1956), care are ca nucleu tematic generator incipitul celebrei secvenţe medievale "Dies irae" (izvorît "din seva straturilor culturale străvechi" după cum precizează el însuşi[12]), utilizat fiind pe linia unor asimilări stilistice proprii (nefamiliare dacă nu întru totul străine marelui dispărut) şi care-l vor marca voit (s-ar putea spune programatic) chiar din prima etapă de creaţie[13]. Şi mai interesant ne apare cazul Concertului

nr.2 pentru coarde (1972-1973), care marchează, cum s-a constatat, o certă înnoire a stilului toduţian[14] şi în care apare încastrat în ţesătura orchestrală chiar de la început, într-o făţişă, aproape ostentativă evidenţiere grafică, un profil melodic inspirat de debutul Sonatei a III-a "în caracter popular românesc" de George Enescu. Maniera incisivă parcă geometric stilizată a tratării acestui motiv în ipostază de subiect de fugă, vizează acelaşi fenomen al distanţării, în plan structural, morfologic şi, implicit expresiv, în sfera intonaţională neputîndu-se nega un efect fecundant, de durată, pe parcursul următorilor ani[15].

Se mai cere menţionat, în fine, un fapt tulburător. Întrebat fiind după terminarea operei "Oedip" dacă intenţionează să mai scrie o lucrare similară, Enescu a răspuns: "...Poate că dacă mai trăiesc 20 ori 25 de ani, voi cuteza să încerc o a doua experienţă. De multă vreme sînt frămîntat de o idee ... mă gîndesc la o veche legendă a ţării mele, în care o femeie este zidită în construcţia unei mănăstiri. Lucrarea s-ar numi "Meşterul Manole" ..." [16]

Acest proiect avea să se realizeze abia peste jumătate de secol la nivelul pe care şi l-ar fi putut dori părintele lui "Oedip", prin truda şi nedormirea altui creator de frumos sonor, între cei doi maeştri întinzîndu-se astfel arcul simbolic al unei continuităţi într-un spirit. S-ar putea astfel spune că exact cum Enescu însuşi ar fi avut nevoie de un anume timp pentru a se elibera de sub dominaţia propriei creaţii, cît mai mult cultura muzicală românească, încă în căutarea unui drum propriu la acel moment, avea nevoie de un răgaz, de o coacere. Pentru că aşa cum bine remarca o cercetătoare a fenomenului creaţiei: "Opera de artă nu se poate crea decît în urma unui efort colectiv, care se cere la un moment dat organizat şi dezvoltat în forme superioare. Opera este predestinată, ea nu se naşte la dorinţa individului sau, mai bine spus, acesta nu o poate dori decît atunci cînd ea s-a sedimentat virtual de-a lungul generaţiilor ..." [17]

Similitudinea de nivel a celor două capodopere derivă pe de o parte din faptul că ambii autori au fost personalităţi complexe, de factură iluministă, îmbinînd o vastă cultură muzicală (pe temei interpretativ la Enescu, didactic şi muzicologic la Toduţă) cu cea de tip umanist pe de altă parte din capacitatea ambilor de a-şi fi investit lucrarea capitală cu maximum de încărcătură afectivă, spirituală, intelectuală, într-o împletire armonioasă cu o tehnică componistică suveran stăpînită, potenţată de ardenţa inspiraţiei.

Dincolo de asta încep însă deosebirile, mai întîi fiind cea de limbă.

"Oedip"-ul a fost gîndit şi simţit în limba franceză şi oricît de bună ar fi traducerea în limba română semnată de Emanoil Ciomac (şi pe care, din păcate, după premiera din 1958 nici nu am mai avut ocazia s-o ascultăm în integritatea ei[18]), ea nu poate suplini acel fin acord dintre modelajul melodic şi cadenţa interioară a textului francez, obţinut de compozitor în versiunea originală. Nici nu se putea altfel. Franţa devenise a doua patrie a sa. Cele mai mari bucurii ale carierei sale componistice (de la prima audiţie a "Poemei Române" la cea a însuşi "Oedip"-ului) au fost trăite la Paris. Vorbea splendid franţuzeşte, folosind uneori preferenţial această limbă chiar în discuţiile cu ziariştii români - unii dintre ei nerămînînd mai prejos din acest punct de vedere[19]. Mai mult decît toate acestea a tras însă în balanţă împrejurarea bine cunoscută a impactului cu marea artă a tragedianului francez Mounet-Sully. Muzician fiind, urechea a fost impresionată în primul rînd: "Glasul său sonor şi melodios, care fraza şi declama înaripat ca un cînt îmi va răsuna în minte pînă în ceea din urmă zi a vieţii mele"[20].

După cum bine se ştie, însă, ataşamentul său pentru limba franceză s-a manifestat şi în sfera creaţiei de lied, nici în poemul "Vox maris" neevadînd din acest cadru lingvistic. Este în fond o tendinţă mai generală a epocii, cu rădăcini adînci pînă în secolul XIX şi nu numai[21], o realitate prezentată şi de un Eugen Lovinescu astfel: "Faptul că, sin-

cer şi fără vreun snobism, poezia franceză e, totuşi, mai preţuită decît cea română, găsind-o chiar mai bogată în sugestii sonore, se explică prin situaţia limbii franceze de a fi destul de bine cunoscută pentru a ne oferi un număr mare de sugestii literare, muzicale şi de orice altă natură /.../ Limbile îşi au şi ele 'nobleţea' lor, beneficiind nu numai de valori reale ci şi de prestigii din afară (...) ascendentul special al limbii franceze e comparabil ascendentului limbii greceşti la Roma ..."[22].

Sînt interesante, din acest punct de vedere, eseurile lui Mircea Vulcănescu privind sufletul românesc. Emiţînd ideea că "sufletul unui popor nu e decît o arhitectură de ispite" din plan intern şi din plan extern[23] se întreabă: "Cine ar putea contesta existenţa în sufletul românesc, de pildă, a unei ispite franceze, adică tendinţa românului destărănit de a se integra într-un orizont mai subţire, mai cioplit, pe care pare a i-l înfăţişa lumea şi societatea franceză? ... ispita aceasta franceză continuă ispita mai veche a sufletului românesc: ispita greacă[24].

Iată cuprinse prins prisma "ispitelor" atît limba cît şi subiectul tragediei lirice "Oedip".

Cercetarea altor scrieri elaborate în perioada interbelică aruncă o lumină revelatoare şi asupra unui alt aspect implicat de opusul enescian: tema luptei omului cu destinul. Iată ce găsim de pildă în articolul cu titlul sugestiv: "Poate omul să-şi făurească destinul?" semnat de C.Rădulescu-Motru: "Ambiţiunea de a-şi făuri destinul, individul în marginile sale, poporul într-ale sale, este oarecum endemică în atmosfera spirituală a vremii noastre /.../ Ce diferit este, în această privinţă, omul cult de astăzi de omul cult din antichitate! Pe cînd în antichitate omul cult avea o atitudine cu desăvîrşireapasivă faţă de destin, omul cult de astăzi aspiră prin toate fibrele sale să stăpînească destinul[25]. Nu trebuie să uităm că România trăieşte în acea perioadă atmosfera efervescentă a Marii Uniri!

Cu problematica filosofică a "Oedip"-ului său Enescu (aflat în deplinătatea forţelor sale creatoare) se dovedeşte a fi, astfel, perfect integrat timpului şi dacă substratul autohton al muzicii tragediei lirice a fost demonstrat cu temeinice argumente (înmulţite de la an la an) se evidenţiază şi posibilitate de a o pune integral sub semnul spiritului românesc şi în aspecte ce par a-l estompa sau chiar oblitera.

Întorcîndu-ne la "Meşterul Manole" al lui Sigismund Toduţă, constatăm comparativ o cu totul altă situaţie. Este vorba în primul rînd de o lucrare născută integral pe sol românesc, scrisă în limba română, pornind de la o legendă ce constituie unul dintre titlurile de glorie ale epicii noastre folclorice în retopirea măiestrită a unui mare scriitor, a cărui dramă i-a servit compozitorului ca bază pentru alcătuirea unui libret de o mare densitate ideatică.[26]

Ştefan Niculescu observa pe bună dreptate, vorbind despre creaţia de lied a lui Mihail Jora) că "liedul românesc cult a trebuit să aştepte pe lîngă maturizarea generală a dezvoltării muzicii româneşti, creaţia poetică a unui Bacovia, Goga şi, mai ales, Arghezi..."[27] La aceste nume se adaugă ceea ce Edgar Papu va numi "Fenomenul Blaga"[28]. "Cînd în 1919 - scrie Tudor Vianu - Lucian Blaga apărea cu primul său volum de poeme, însufleţirea cu care i s-a răspuns îndată decurgea într-o anumită măsură şi din condiţiile speciale ale momentului. În ~~xxxxxx~~ acei ani ai căutării de drumuri, multe lucruri păreau învechite şi un loc aştepta în suflete pentru cine s-ar fi priceput să-l ocupe /.../ Era ca o satisfacţie generală în spirite că glasul aşteptat venea tocmai din Ardealul care dovedea prin el că sub apăsarea îndelungată nutrise o viaţă bogată şi plină, capabilă să rodească din belşug"[29]. Cu mulţi ani mai tîrziu, după ce poetul din Lancrăm trecuse deja pragurile veşniciei, după o perioadă care avea să contrazică brutal elanurile generaţiei interbelice punîndu-l între parantezele unui dureros index, geniul său avea să reînceapă a rodi între foile cu portative. Este ceea ce va consemna Sigismund Toduţă într-un articol: "Creaţia muzicală, în linia ei sinuoasă de

evoluţie, înregistrează, adesea, etape de înflorire ale unui anumit gen. Dominată de covîrşitoarea personalitate a unui poet, interacţiunea cuvînt-muzică poate genera, datorită acestei confluenţe, o maximă înflorire a genului vocal-liric şi coral" ... şi mai departe subliniază (cu nedisimulată admiraţie) "starea poetică 'de graţie', atît de bine personalizată, densitatea ideilor, încărcătura filosofică, firele stilizării folclorice, elementele incantatorii, muzicalitatea latentă..." a creaţiei lui Blaga[30].

Este cert că stilul toduţian (în care, prin prisma viziunii lui Mircea Vulcănescu - care, dacă l-ar fi cunoscut pe Magistrul clujean l-ar fi integrat probabil în categoria "românilor reprezentativi: sintetici"- am putea discerne "ispita autohtonă", cea "romană" sau cea "germană") s-a nutrit din întreaga ambianţă a evoluţiei muzicii româneşti în perioada postbelică, şlefuindu-se, în mare măsură, prin simbioza cu literatura populară şi cu lirica lui Blaga. Opera-oratoriu "Meşterul Manole" şi-a nutrit însă fiorul tragic nu numai din drama în sine a creaţiei, pe care la anii tîrzii ai elaborării finale compozitorul o putea privi cu înţeleaptă împăcare, ci din suferinţele fără număr ale unui întreg neam, căruia îi fuseseră tăiate aripile şi aştepta cu nesaţ ziua cînd nu i se vor mai fi dărîmat zidurile speranţei în mai bine. Iată de ce am simţit-o atît de a noastră, chiar din clipa păşirii sale în lume.

Conf.univ. Liliana Gherman
Academia de Arte "G.Enescu" - Iaşi

N O T E

1. Cîteva opinii pot fi în acest sens edificatoare: "Reprezentarea operei Oedip a domnului George Enescu la Opera Mare din Paris constituie unul din acele evenimente prin care poporul căruia îi aparţine marele compozitor îşi înscrie o pagină de glorie în cartea civilizaţiei universale". George Enescu - Interviuri I, Editura Muzicală, Bucureşti 1988, p.255; "Cette oeuvre ne constitue pas seulement le sommet de la création du compositeur ou de l'opéra roumain, mais le passage de notre musique nationale vers la musique universelle". Carmen Petra-Basacopol: L'Originalité de la musique roumaine. Editura muzicală. Bucureşti 1979, p.162; "qu'il me soit permis de planter comme un frontispice au jeune temple de la Musique Roumaine cet OEDIPE" (id.p.163).

2. Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. "Muzica" 6/1986, p.9.

3. Vasile Herman: Eveniment muzical. Tribuna, nr.45 (7 noiembrie 1985) p.7.

4. Demostene Şofron: "Meşterul Manole este o capodoperă a ideii, a simbolului" (Interviu cu dirijorul Emil Simon). Tribuna nr.22 (29 mai 1986) p.7.

5. Ada Brumaru: Meşterul şi visul. "România literară", nr.48, 28-XI-1985.

6. Alexandru Paşcanu: Un ethos inconfundabil. "Tribuna" nr.2 (14-I-1988) p.9.

7. Alfred Hoffman: Toamna muzicală clujeană. "România literară", nr.44, 29 octombrie 1987, p.18.

8. Sigismund Toduţă: Compozitorul este un poet al sunetelor, interviu consemnat de Demostene Şofron în "Steaua" 1985.

9. "Muzica" 9/1981.

10. Citat de Pascal Bentoiu (ca datînd din 1945) în Capodopere enesciene, Editura muzicală, Bucureşti 1984, p.300.

11. Dan Voiculescu: O înţelegere superioară a rolului artei. "Tribuna" nr.20, 19 mai 1988, p.6.

12. În cadrul emisiunii radiofonice "Muzicienii noştri se destăinuie" semnată de Despina Petecel (anul 1987).

13. Vasile Herman: Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă. I - De la începuturi pînă la oratoriul "Mioriţa". Cluj-Napoca 1986.

14. Cornel Ţăranu: Elemente înnoitoare în creaţia lui Sifismund Toduţă. Lucrări de muzicologie vol.14. Cluj-Napoca 1979, p.137-144.

15. Vasile Herman, op.cit. partea a II-a. De la oratoriul "Mioriţa" la opera "Meşterul Manole". Cluj-Napoca 1987, p.22 şi urm.

16. Oedip de George Enescu la opera din Paris. Ce declară compozitorul cîteva zile înainte de premieră. "Adevărul", Bucureşti, 50, nr. 15994, 12 martie 1936, p.5. În Enescu. Interviuri I, Editura muzicală, Bucureşti 1988, p.253.

17. Manuela Tănăsescu: Eseu despre etapele creaţiei. Editura Cartea Românească 1975, p.11. Pe linia continuităţii culturale, în cazul lui Sigismund Toduţă se cuvine menţionată şi filiaţia pe pămînt transilvan, pornind de la înaintaşul Iacob Mureşianu, considerat creatorul oratoriului românesc, prima sa creaţie de gen intitulîndu-se "Mănăstirea Argeşului" (a se vedea Iacob Mureşianu: Opere, vol.I, Editura muzicală, Buc.1983, p.9 şi urm.; V.Herman: op.cit.vol.I).

Scanned with OKEN Scanner

18. Sînt savuroase, în acest sens (chiar dacă încărcate de amărăciune) comentariile lui Pascal Bentoiu din op.cit.p.287-288.

19. Este mişcător entuziasmul cu care se confesează la un moment dat: "Iubesc Franţa, pentru că e ţara în care contrastele cele mai izbitoare capătă armonia cea mai perfectă. E ţara ordinii şi a libertăţii /.../ nu ştiu, de la început m-am simţit atras înspre Franţa. E o atracţie spirituală, bazată poate pe latinitate. În orice caz, mi-e dragă Franţa" (George Enescu. Interviuri I, op.cit.p.250).

20. Bernard Gavoty: Amintirile lui George Enescu. Editura muzicală, Bucureşti 1982, p.81.

21. v. Vasile Tomescu: Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Editura muzicală, Bucureşti 1973.

22. Eugen Lovinescu: Istoria literaturii române contemporane. Editura Minerva, Bucureşti 1981, p.362-363.

23. Mircea Vulcănescu: Un model ontologic al omului românesc în vol. Dimensiunea românească a existenţei. Editura Fundaţiei Culturale Române. Bucureşti 1991, p.6.

24. Id. Ispita dacică, vol.cit. p.43.

25. În Axiologie românească. Editura Minerva, Bucureşti 1982, p.203.

26. v. Liliana Gherman: Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă."Muzica" 7/1987; Revenire la o capodoperă: Meşterul Manole de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală (I).4/1990.

27. Iosif Sava: Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX Editura muzicală, Bucureşti 1991, p.30.

28. Edgar Papu: Lumini perene. Editura Eminescu, Bucureşti 1989, p.381.

29. Tudor Vianu: Lucian Blaga poetul. În volumul Scriitori români în secolul XX. Editura Minerva. Bucureşti 1986, p.53.

30. Sigismund Toduţă: Lucian Blaga cîntat de compozitorii clujeni. Tribuna nr.7 (12 februarie 1987), p.1.

oooooOOOooooo

BIBLIOGRAFIE

I. Cărţi, studii muzicale

Bentoiu, Pascal - Aspects du monumental dans l'oeuvre d'Enesco, "Muzica" 1/1990.

Bentoiu, Pascal - Capodopere enesciene, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.

Cazaban, Costin - Enescu şi tragicul, "Muzica", 4/1991.

Ciomac, Emanoil - Enescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

Cosma, Octavian Lazăr - Oedipul enescian, Editura Muzicală, Bucureşt 1967.

x x x George Enescu - Monografie, Editura Academiei, Bucureşti, 1971.

Enescu, George - Interviuri din presa românească, Editura Muzicală, Bucureşti, vol.I-1988, vol.II-1991.

Gavoty, Bernard - Amintirile lui George Enescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

Ghircoiaşiu, Romeo - Conţinutul ideatic al artei enesciene, Lucrări de muzicologie 17-18, Cluj-Napoca 1985.

Ghircoiaşiu, Romeo - Simboluri ale gîndirii ancestrale în arta lui George Enescu şi Mihail Sadoveanu, Lucrări de muzicologie 21, Cluj-Napoca 1991.

Gherman, Liliana - Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica" 7/1987.

Gherman, Liliana - Revenire la o capodoperă:"Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă. De la sensurile poetico-filosofice la forma muzicală (I), "Muzica" 4/1990.

Herman, Vasile - Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă, Cluj-Napoca, Academia de Muzică "G.Dima", I-1986, II-1987, III-1988.

Jora, Mihail - Momente muzicale, Editura Muzicală, Bucureşti 1968.

Malcolm, Noel - Enescu and modernism, "Muzica", 4/1991.

Manu, Emil - George Enescu în conştiinţa culturală românească, "Muzica 9/1981.

Mureşianu, Iacob - Opere vol.I, Editura Muzicală, Bucureşti 1983.

Petra-Basacopol, Carmen - L'originalité de la musique roumaine, Editura Muzicală, Bucureşti 1979.

Râpă, Constantin - Conceptul estetic mioritic în creaţia lui George Enescu, Lucrări de muzicologie 16, Cluj-Napoca 1984.

Sava, Iosif - Ştefan Niculescu şi galaxiile muzicale ale secolului XX, Editura Muzicală, Bucureşti 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Toduţă, Sigismund - Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică "Oedip", "Muzica" 9/1981.

Tomescu, Vasile - Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie, Editura Muzicală, Bucureşti 1973.

Ţăranu, Cornel - "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica", 6/1986.

Ţăranu, Cornel - Enescu, un precursor, Lucrări de muzicologie, 2, Cluj 1966.

Ţăranu, Cornel - Enescu în conştiinţa prezentului, Editura pentru literatură, Bucureşti 1969.

Ţăranu, Cornel - Elemente înnoitoare în creaţia lui S.Toduţă, Lucrări de muzicologie 14, Cluj-Napoca 1979.

Voiculescu, Lucian - George Enescu şi opera sa Oedip, ESPLA, Bucureşti, 1956.

II. Articole, cronici, interviuri

Bădilă, Dan - Un creator de şcoală, "Tribuna" nr.20, 19 mai 1988, p. 6 (Moment omagial Sigismund Toduţă).

Brumaru, Ada - Meşterul şi visul, "România literară" nr.48, 28-XI-1985, p.18.

Dragea, Emil - Propensiune spre universalitate, "Contemporanul", 3-VI - 1988, p.11.

Gherman, Liliana - Un eveniment muzical - "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Cronica", nr.42, 18-X-1985, p.3.

Herman, Vasile - Creaţia muzicală clujeană, "Tribuna" nr.46, 12-XI-1987, p.6.

Herman, Vasile - Eveniment muzical, "Tribuna", nr.45, 7-XI-1985, p.7.

Hoffman, Alfred - File din jurnalul Festivalului, "România literară" nr.40, 29-IX-1988, p.18.

Hoffman, Alfred - Toamna muzicală clujeană, "România literară", nr. 44, 29-X-1987, p.18.

Iorga, Nicolae - Triumful lui G.Enescu, "Neamul românesc, XXXI (1936 martie 15, nr.60, p.1 (în N.Iorga: Pagini alese-2, Editura pentru literatură, 1965, p.208).

Paşcanu, Alexandru - Un ethos inconfundabil, "Tribuna" nr.2, 14-I-1988, p.9.

Petecel, Despina - Ciclul radiofonic "Muzicienii noştri se destăinuie" - Două emisiuni dedicate în 1987 lui Sigismund Toduţă.

Şofron, Demostene - Sigismund Toduţă: "Compozitorul este un poet al sunetelor", Interviu consemnat în revista "Steaua" 1985.

Toduță, Sigismund - Lucian Blaga cîntat de compozitori clujeni, "Tribuna" nr.7, 12-II-1987, p.1,6.

Voiculescu, Dan - O înțelegere superioară a rolului artei, "Tribuna", nr.20, 19-V-1988, p.6 (Moment omagial Sigismund Toduță).

III. Filosofia culturii, estetică, eseistică.

Blaga, Lucian - Artă și valoare. În Axiologie românească. Antologie. Editura Eminescu, București 1982, p.351-397.

Blaga, Lucian - Trilogia culturii, Editura pentru Literatură Universală, București 1969.

Călinescu, George - Istoria literaturii române - compendiu. Editura pentru literatură, București 1963.

Caragiale, I.L. - Cîteva păreri (despre artă). În Axiologie românească Antologie. Editura Eminescu, București 1982, p.103-114.

Eliade, Mircea - Destinul culturii românești. în Profetism românesc 2, Editura Roza Vînturilor, București 1990, p.139-151.

Eliade, Mircea - Solilocvii, Editura Humanitas, București 1991.

Eliade, Mircea - Sacrul și profanul, Editura Humanitas, București 1992.

Eliade, Mircea - De la Zalmoxis la Genghis-Han, Editura științifică și enciclopedică, București 1980.

Ianoși, Ion - Sublimul în spiritualitatea românească, Editura Meridiane, București 1987.

Kernbach, Victor - Dicționar de mitologie generală, Editura științifică și enciclopedică, București 1989.

Lovinescu, Eugen - Istoria literaturii române contemporane, Editura Minerva, București 1981.

Nietzsche, Friedrich - Nașterea tragediei, în vol. De la Apollo la Faust, Editura Meridiane, București 1978.

Nițu, George - Elemente mitologice în creația populară românească, Editura Albatros, București 1988.

Noica, Constantin - Pagini despre sufletul românesc, Editura Humanitas București 1991.

Paler, Octavian - Mitologii subiective - Editura Eminescu, București 1976.

Papu, Edgar - Fenomenul Blaga, în vol. Lumini perene, Editura Eminescu, București, 1989.

Rădulescu-Motru, C. - Poate omul să-și făurească destinul? în Axiologie românească. Antologie, Editura Eminescu, București 1982, p.192-204.

Tănăsescu, Manuela - Eseu despre etapele creației, Editura Cartea Românească, București 1975.

Vianu, Tudor - Scriitori români din secolul XX, Editura Minerva, București 1986.

Vulcănescu, Mircea - Dimensiunea românească a existenței, Editura Fundației Culturale Române, București 1991.

Vulcănescu, Romulus - Mitologie română, Editura Academiei, București 1985.

oooooOOOooooo

Scanned with OKEN Scanner

# ALEXANDRU PAŞCANU: *„Pro Humanitate"*[1]

*Poemul vocal-simfonic „Pro Humanitate"* a fost terminat de Alexandru Paşcanu în vara anului 1983, după o gestaţie de mai bine de 10 ani, primele schiţe datând din 1972. Cazul nu este izolat în creaţia nu foarte amplă a acestui compozitor, pentru care nu arareori chiar cântecelul dedicat copiilor poate constitui obiectul unor migăloase reveniri. Mai mult, în partitura unor lucrări mai ample pot surveni modificări chiar după verificarea oferită de o primă audiţie, cum s-a întâmplat, de pildă, cu *Nocturna* pentru pian, cu *Toccata simfonică* sau chiar cu *Poemul „Pro Humanitate"*, în care, în urma primelor repetiţii, au fost adăugate intervenţiile corului de copii, în partea centrală şi în final.

Pe parcursul unei asemenea elaborări, mai mult sau mai puţin lente dar susţinute întotdeauna cu perseverenţă până la capăt, se şlefuiesc atât ideile diriguitoare ale travaliului componistic cât şi materialul sonor în utilizarea sa particularizată. Dezavuând şi teoretic şi practic experimentul muzical în sine, Alexandru Paşcanu optează astfel categoric pentru produsul artistic finit, oferit ca atare atât interpreţilor cât şi audienţei publice. Atunci când va fi tentată, noutatea utilizării anumitor procedee de tehnică componistică va fi în prealabil temeinic verificată, fiind înglobată organic în contextul structural dat, subordonat la rândul său unei logici expresive fără fisură.

Poate de aceea în toată creaţia lui Alexandru Paşcanu nu există lucrare, indiferent de dimensiuni, care să nu aibă relief expresiv, aşa după cum nu există lucrare care, în urma detalierii analitice, să nu dezvăluie faţete diverse ale perfecţiunii de realizare, reflex atât al meşteşugului conştient cât şi al intuiţiei, angajată permanent într-un subtil proces de decantare şi validare. Drept urmare, în receptarea acestei creaţii pregnanta individualizare a fiecărei lucrări în parte duce mai degrabă la recunoaşterea acesteia în datele sale inconfundabile decât la sesizarea unor trăsături vizând perspectiva globală a unui anume limbaj. Altfel spus, eşti tentat ca cercetător să constaţi personalitatea certă a unor opusuri înainte de a circumscrie un stil de autor.

---

[1] Apărut într-o primă versiune în revista Muzica, 5/1987.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a face propriu-zis excepţie, *Poemul „Pro Humanitate”* ne apare însă totodată cu însemnele unei realizări sintetizatoare, capitale aş spune, de pe a cărei culme ni se oferă o cuprinzătoare viziune asupra unui întreg parcurs creator.

Este astfel de luat în discuţie, în primul rând, problema programatismului, ca o dimensiune fundamentală a gândirii componistice a lui Alexandru Paşcanu. În fapt, aproape că nu există lucrare a sa care să nu-şi expliciteze într-un fel mesajul, dacă nu prin text, ca în nenumăratele piese corale, printr-un „program” declarat sau măcar printr-un titlu sugestiv. Se pune întrebarea dacă acest fapt derivă doar din dorinţa acută de a-şi face cât mai limpede inteligibil demersul componistic (comunicativitatea – cu implicarea unei superioare înţelegeri a responsabilităţii sociale a artei – constituind idealul de o viaţă al compozitorului) sau şi din nevoia de a-i asigura chiar acestuia o anumită bază formală. În ce priveşte cea de a doua alternativă, înclin să cred că mai degrabă preferinţa nativă a compozitorului pentru forma liberă de tip improvizatoric, închegată în afara unor apriorisme arhitectonice riguros impuse, şi-a spus de fiecare dată cuvântul, „programul” intervenind astfel ca un factor justificativ[2]. Oricum, în analiză adecvarea la un anume program poate fi urmărită numai în linii foarte generale, pe traiectoria unor contraste esenţiale de expresie, culoare, atmosferă sau a curbei tensionale. Un lucru este însă cert: compozitorul însuşi crede în aceste programe, pe care le redactează cu multă grijă, iar cel legat de *Poemul „Pro Humanitate”* (adevărată profesiune de credinţă) este neîndoielnic cel mai închegat şi mai emoţionant, fiind într-adevăr indispensabil înţelegerii lucrării, cel puţin într-o primă fază de abordare. Iat-l:

„La început a fost o simplă roată...
Au urmat două, trei, patru şi tot mai multe...

---

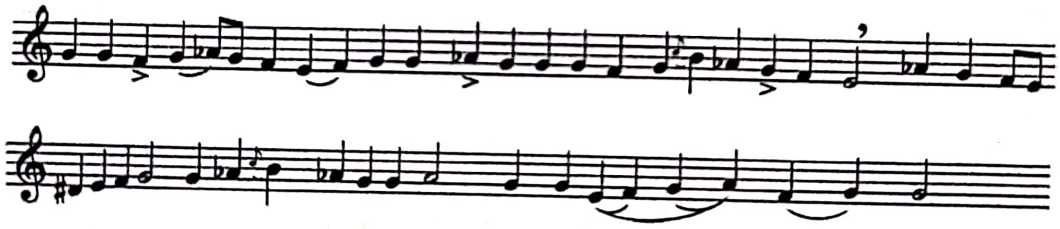
[2] Într-un interviu consemnat la Iaşi în mai 1986 (invitat fiind la cea de a IX-a ediţie a „Festivalului muzicii româneşti”) Alexandru Paşcanu mărturisea: „În ceea ce priveşte raportul dintre inspiraţie şi intervenţia conştientă a gândirii, asta cred eu că variază de la creator la creator. Nu-i un proces-tip. La mine, spre ruşinea mea, când încep lucrarea foarte vag ştiu ce va ieşi. Ştiu ce urmăresc, ce aş vrea să sugerez, ce m-ar putea însufleţi... Dar nu-mi pot face planul meticulos cum şi-l fac mulţi compozitori care într-adevăr au dat capodopere /.../ şi cred că păcatul ăsta al meu vine din faptul că de mic am cântat şi am improvizat, şi-ntâi a fost sunetul şi el m-a dus la cel următor...” (subl. n.)

Scanned with OKEN Scanner

Mişcate de om, de animale, de apă şi de vânt, de aburi, de explozii, de electricitate şi de alte forţe, ele s-au asamblat în maşinării din ce în ce mai complicate, pe măsura fără de măsură a iscusinţei omeneşti, spre forţă, viteză, confort şi fericire.
Dar, în acelaşi timp, pe neştiute, s-a dezvoltat şi un proces invers: hipertehnicitatea a devenit un colos, care începe să domine devorator, înfulecând energiile şi resursele naturii şi ale oamenilor, otrăvindu-le aerul, apa, pământul şi viaţa, mărind motivele şi furia războaielor împotriva Omului care i-a dat cândva viaţă.
Omenia (humanitas), care înseamnă şi bunătate, şi dragoste, şi înţelegere, şi dăruire, poate salva existenţa şi sufletul rănit al omenirii.
Ştiu! Noţiunile acestea par tocite de mult, mai degrabă proclamate decât practicate. Şi totuşi cred – trebuie să credem - în superioritatea omului, a cărui inteligenţă nu s-a oprit aici şi care va reuşi să restabilească ordinea cuvenită, pentru a redeveni stăpânul maşinii şi nu sclavul ei...
Şi din această credinţă s-a născut acest poem."

Destul de anevoios de justificat analitic din unghiul logicii pur muzicale, construcţia *Poemului* îşi demonstrează pe deplin eficienţa în audiţie. Este o muzică pe care te simţi îndemnat să o reasculţi, emoţionantă prin neobişnuita încărcătură afectivă şi prin frumuseţea sa cu totul aparte.

Liantul formal al succesiunii mereu schimbate de evenimente sonore îl constituie un cânt bizantin[3], care, îndrăgit de compozitor, a fost inclus şi în canavaua tematică a *Poemului coral „Festum hibernum"*:



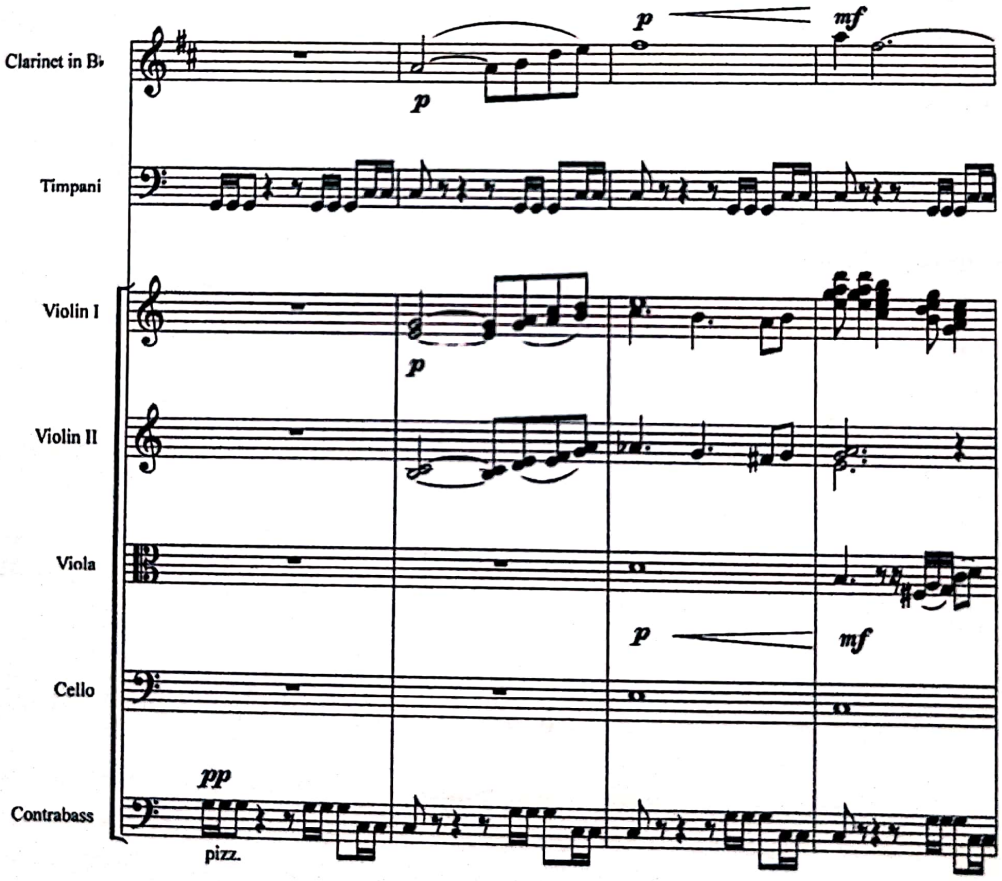
La începutul lucrării, primele sunete ale acestui cânt (căruia i s-ar putea ataşa semnificaţii simbolice: precipitat de ancestrală spiritualitate românească, privire ridicată spre cerul unor credinţe şi speranţe străbune...[4])

---

[3] v. Grigore Panţiru, NOTAŢIA ŞI EHURILE MUZICII BIZANTINE. Bucureşti: Editura Muzicală 1971, p. 215.

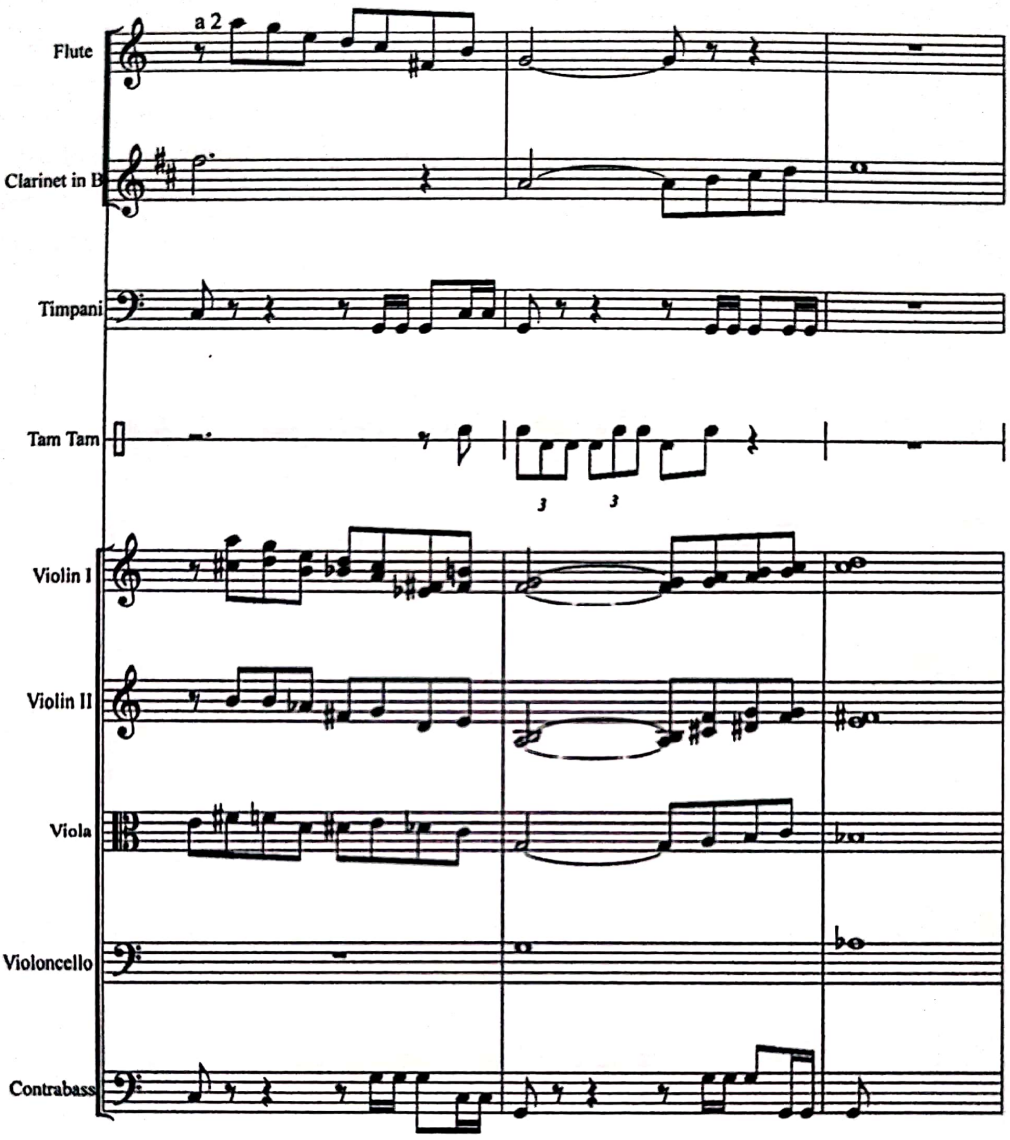
[4] Este mai mult ca sigur că, fără a o mărturisi făţiş (ceea ce în timpul compunerii *Poemului „Pro Humanitate"* nici nu era posibil), opţiunea compozitorului a vizat nu numai muzica ci

se desprinde parcă cu greutate din murmurul grav, abia perceptibil al orchestrei, ca din adâncurile imemoriale ale unui timp mitic. Din acest început, mişcarea se încheagă treptat, prinzând încetul cu încetul putere şi viteză, diversificându-se. Acumularea se realizează atât în plan ritmic, prin supraetajarea treptată, asincronică, a unor concentrate formule ostinate, cât şi timbral şi armonic, din masa orchestrală izbucnind din loc în loc penetrante semnale sonore cu un mai pronunţat relief melodic, care generează noi elanuri cinetice. Întreruptă de un *intermezzo* cantabil (*Moderato affetuoso*) nutrit nostalgic de reminiscenţe ale unor „şlagăre" interbelice, reinterpretate armonic cu măiestria specifică autorului:




şi textul însoţitor al originalului: „Dumnezeu este Domnul şi s-a arătat nouă, bine este cuvântat Cel ce vine întru numele Domnului"

Scanned with OKEN Scanner

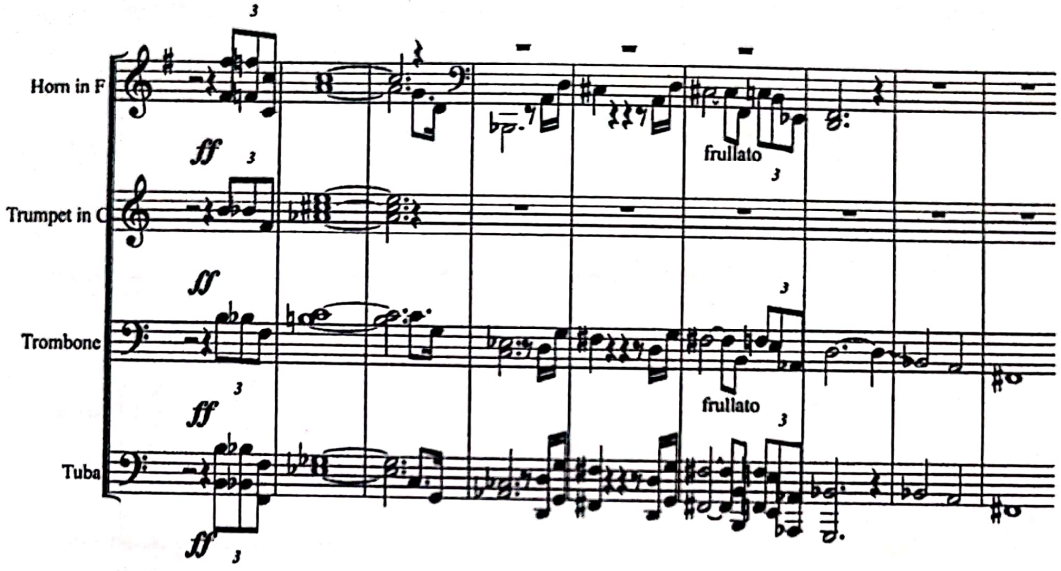



frenezia ritmică redevine stăpână, dar simţim că sentimentul care o animă se degradează treptat. Mişcarea devine parcă din ce în ce mai dezordonată, armoniile se aspresc, izbucniri instrumentale stridente tind parcă să dezarticuleze masa orchestrală, care treptat se răreşte, reducându-se la compartimentul sec al percuţiei.

Miezul dramatic al *Poemului* este concentrat în partea sa centrală (începând cu reperul 15 al partiturii). Iureşul, de data aceasta monoritmic şi

Scanned with OKEN Scanner

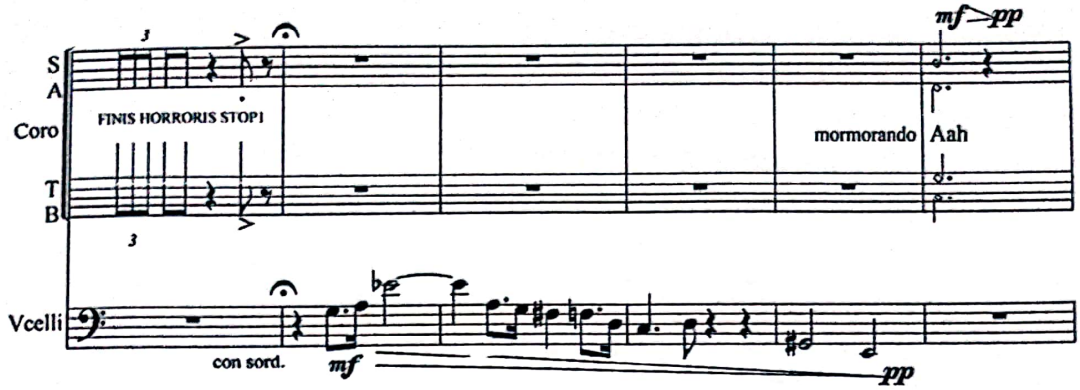
pronunţat dizarmonic al orchestrei, antrenată asemeni unui val devastator, se converteşte brusc în cadenţa de neconfundat a marşului de război. Se naşte pe acest fundal sonor o nouă temă-simbol – a orgoliului, vrajbei şi rătăcirii, vehiculată cu violenţă de către compartimentul alămurilor grave:




Aici compozitorul a avut un moment de fericită inspiraţie, intercalând pe neaşteptate, asemeni unei clipe suspendate în atemporalitate, începutul unui cântec de copii, autocitându-şi cunoscutul *Ah, ce bucurie!* S-ar spune că era nevoie de ţipătul sfâşietor al candorii brutal strivite pentru a se trezi, în sfârşit, reacţia de protest încărcată de oroare a tuturor celor implicaţi, fără s-o ştie, într-un înspăimântător proces de autodistrugere. Aşa se explică introducerea în orchestră tocmai aici a glasului uman în multiplicare corală, pe care compozitorul îl mânuieşte cu o extraordinară putere de sugestie, în ciuda faptului sau poate tocmai pentru că nu foloseşte un text coerent, menţinându-se în sfera vocalizării divers colorate sau a pronunţării unor cuvinte izolate latineşti, cu sensuri limpezite doar în momente de relief, cum ar fi: „satis, suficit" sau „finis horroris, stop!" a căror apăsată pronunţare întrerupe, în sfârşit, asprul motiv războinic.

Muzical şi, implicit, ca atmosferă, din acest moment totul se schimbă. După un scurt recitativ al violoncelelor, ce aminteşte prin gravitatea sentimentului pe cel ce precede tema finalului din beethoveniana Simfonie a IX-a:

Scanned with OKEN Scanner




ca un alt „cânt al păcii" apare din nou tema bizantină inițială, în variantă vocală de această dată, care, incomplet enunțată, se topește într-un *coral* plin de reculegere[5] (vezi exemplul din pagina următoare).

Urmează într-o revărsare de plinătate și frumusețe sonoră mai multe momente vocal-instrumentale sau pur instrumentale, firesc înlănțuite, orga cu amplitudinea vibrațiilor sale împlinind această apoteoză lirică. Sub indicația *Adagio austero*, compozitorul reia apoi cântul bizantin, de data aceasta chiar în forma originară, integrală, eliberată de carura metro-ritmică și însoțită de un *ison*, discreta punctare instrumentală venind parcă să sublinieze solemnitatea hieratic-spiritualizată a unduirii vocale. Este un moment de o simplitate și totodată adâncime expresivă care în audiție aproape că-ți taie respirația[6].

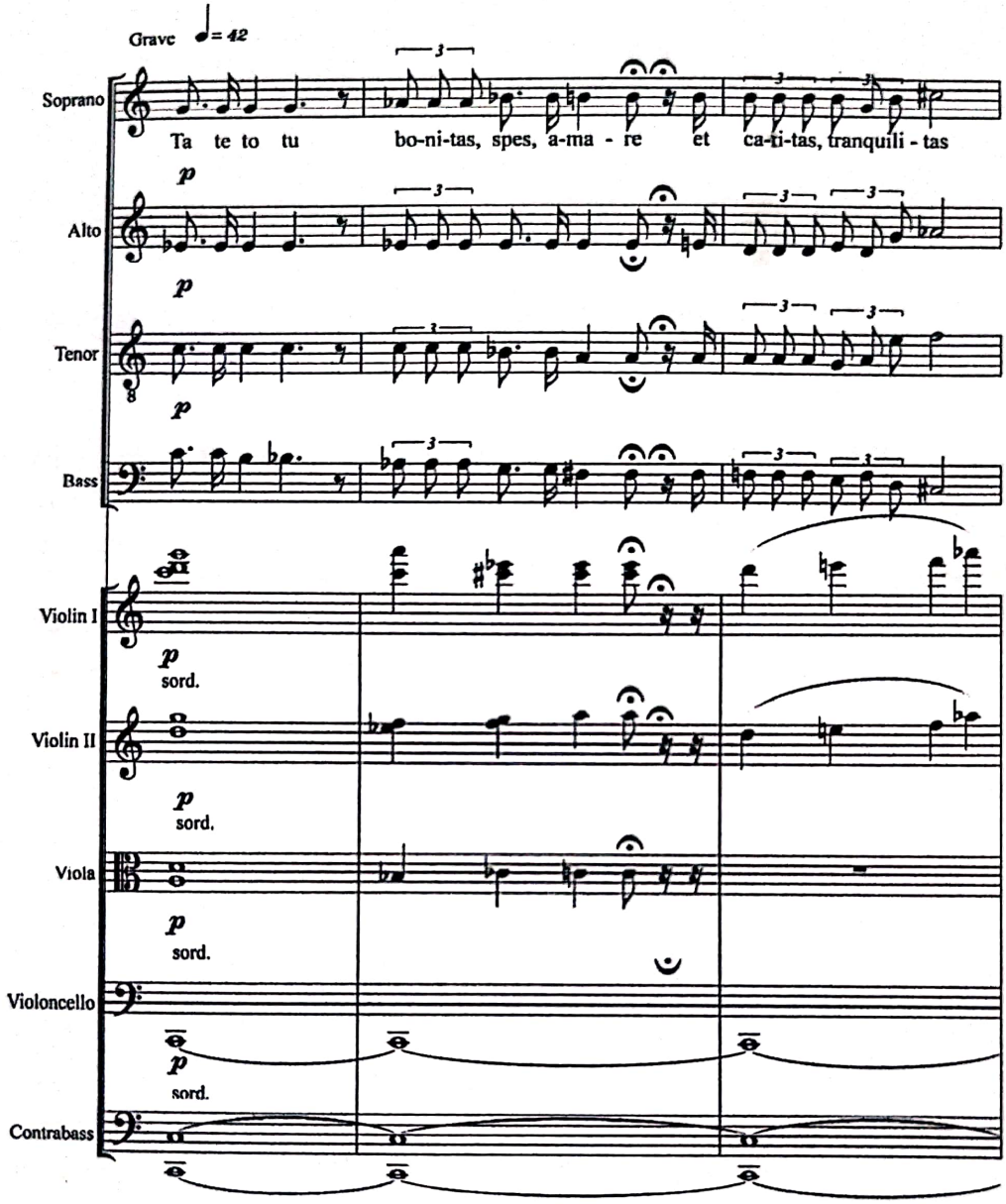
După câteva acorduri grele ale pianului ce amintesc întrucâtva începutul *Poemului*, urmează o nouă etapă de elan ritmic; un ritm însă senin, umanizat prin participarea vocilor și care se revarsă apoi în albia unor sonorități extatice. Readus încă o dată în final, într-o instrumentație delicată, rezolvată în unisonul glasurilor de copii, începutul cântului bizantin pare a deschide o poartă spre lumină și speranță.

---

[5] În fapt, este un „Tatăl nostru" mascat, sugerat nu numai de succesiunea silabică inițială ci și de ritmul quasi recitativic al desfășurării.

[6] Ne putem întreba în ce măsură acest efect ar fi potențat (aici ca și în cazul *coralului* mai sus menționat) prin adăugarea textului religios... Oricum, așa cum este gândită dramaturgia *Poemului*, este clar că încărcătura mistică s-a constituit într-un fundal secret, adăugând un plus de semnificație, pe care compozitorul mai mult ca sigur că și-a dorit să-l transmită ascultătorilor.

Scanned with OKEN Scanner




S-a putul reține din această sumară descriere prezența pe parcursul desfășurării lucrării a unor elemente eterogene, într-un colaj *sui generis*, măiestria compozitorului împăcând totul într-o unitate artistică superioară. Astfel, pe lângă varietatea surselor inspiratoare (de la cântarea de strană monodică sau corală la *coralul* organistic sau la muzica de film, estradă sau

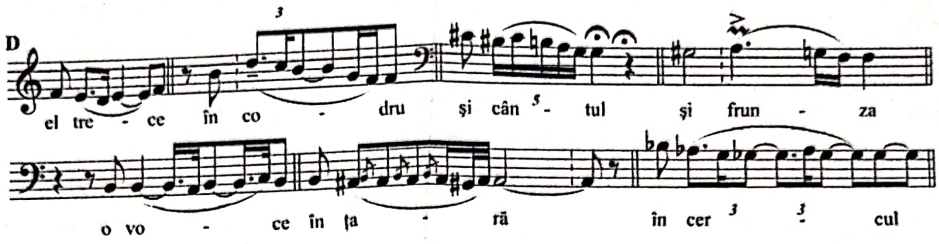
Scanned with OKEN Scanner

jazz, pe un fundal ritmic de o similară diversitate), intră în acțiune procedee componistice diferite, conferind discursului muzical o remarcabilă plasticitate, atât sub raportul densității (care traversează o gamă largă de ipostaze, de la monodie la cluster sau textură), cât şi al coloritului timbral (orchestrei simfonice mari, cu multiplele sale valențe, adăugându-i-se corul mixt, corul de copii şi orga), al modalității de încadrare în timpul de desfăşurare, al expresiei (privită şi din unghiul reacției senzoriale directe, şi din cel al reflexiei ideatice). Este interesant de remarcat că implicarea vocii umane nu-l determină pe compozitor să-şi subintituleze lucrarea decât „poem simfonic". Este, într-adevăr, vorba despre o instrumentalizare a glasurilor, chiar o „simfonizare" a lor, anticipată într-o lucrare orchestrală ca *Toccata* sau într-una corală (înglobând totuşi şi unele instrumente) ca *Festum hibernum*, aceste două partituri oferind şi similitudini din punctul de vedere al gradației ritmice (prima) sau sub raportul arhitectonicii de factură improvizatoric-rapsodică (cea de a doua). Armoniile cu nuanțe de jazz precum şi imixtiunea unor melodii de largă popularitate sunt şi ele prezente în lucrări anterioare ca *Variațiuni pe tema „Chindiei"* sau *Dipticul* pentru orchestră de coarde.

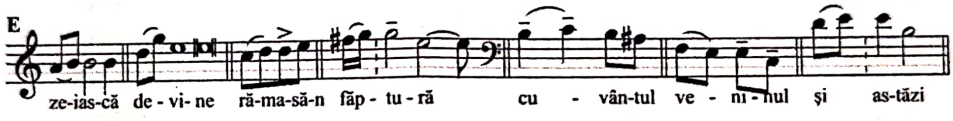
Merită însă a fi menționat în *Poemul „Pro Humanitate"* şi aportul unor armonizări cu tentă modală sau vehiculând tensiuni funcționale de rezonanță clasico-romantică, ce reglează nu o dată şi raportul de succesiune de la o secțiune la alta. Nu este de omis, de asemenea, relieful emoțional pe care îl dobândesc multe pagini ale *Poemului* prin intermediul unor traiecte melodice proprii, de o deosebită expansivitate, şi de la acest nivel putându-se face trimiteri la realizări anterioare: *Balada* pentru clarinet şi orchestră, *Nocturnele* pentru diferite instrumente, marile poeme simfonice (*Poemul Carpaților* şi *Marea Neagră*), piesa simfonică *In memoriam* etc. Iată deci o sumă de traiecte pe care s-ar putea deplasa o aprofundată prospecțiune stilistică.

Şi totuşi, ca de fiecare dată în cazul lui Alexandru Paşcanu, în prim plan se impune senzația lucrului în sine (atât de importantă, în fond, în artă şi nesubstituibilă prin nici un comentariu, oricât de doct sau măcar bine intenționat), *Poemul „Pro Humanitate"* reuşind să se detaşeze cu forță de unicat, chiar în perimetrul creației acestuia.

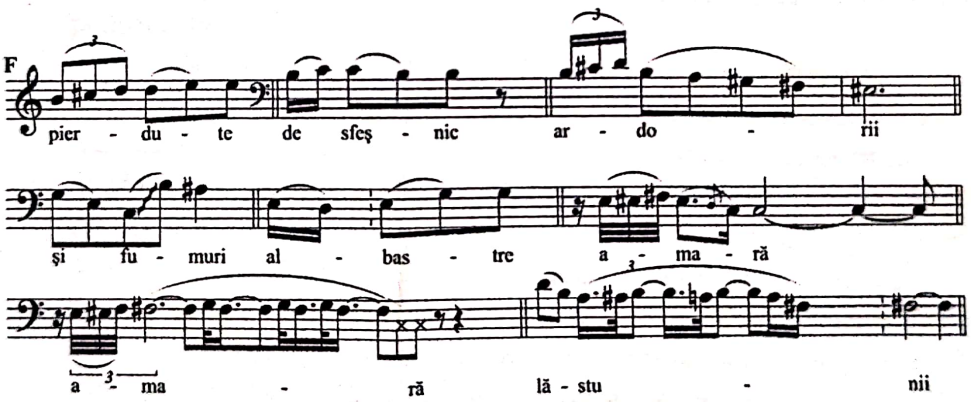
ooooo OOO ooooo




În sfârşit, în grupa E apar celule melodice în care prima silabă este o melismă simplă de două sunete:




grupa F cuprinzând exemple cu melisme şi pe prima, şi pe a doua silabă:




Este impresionant cum în acest amplu proces variaţional care, detectabil şi în lieduri izolate, se extinde asupra întregului ciclu, compozitorul reuşeşte să nu se repete. Dacă la cele deja amintite adăugăm faptul că mai există numeroase ipostaze ale metricii poetice ilustrate într-o multitudine de variante melodico-ritmice, că în afara coincidenţei picior metric poetic-motiv muzical există vastul domeniu al combinaţiilor metrice într-un context motivic şi frazeologic ce variază de la un lied la altul, putem



Scanned with OKEN Scanner

# George Pascu, profesorul şi omul – evocare

Personalitate cu multiple preocupări în lumea muzicii, George Pascu a fost în primul rînd omul care a răspîndit, de la catedra liceală sau universitară, dragostea pentru muzică, omul care şi-a cucerit învăţăceii şi i-a făcut să nu-l uite niciodată.

Fiu al Iaşului, s-a născut în iarna anului anului 1912 pe strada Sf. Atanasie, unde şi-a petrecut şi o bună parte din anii maturităţii, după întoarcerea din peregrinările prin ţară (la Craiova şi la Roman). Era descendent al unei vechi familii boiereşti – familia Gica –, fapt pe care-l mărturisea rareori, căci nu consuna cu lumea orînduită bizar, nu după principiile fireşti ale valorii umane, ci după originile „sănătoase", care excludeau *a priori* elitele. Această descendenţă îşi pusese în mod inconfundabil amprenta asupra omului George Pascu, totdeauna jovial şi elegant în purtări, lipsit total de vulgaritate, chiar şi atunci cînd umorul fin cu care era înzestrat îi permitea şi cîte o butadă cu surprinzător de multă sare şi piper.

Ca orice personalitate autentică, profesorul George Pascu era acelaşi cu omul George Pascu, între aceste două dimensiuni ale fiinţei lui neexistînd acel hiatus supărător prezent în viaţa celor pentru care profesia era doar o meserie ca oricare alta sau un urcuş mereu anevoios, crispat în formă şi nerodnic în fond, către o ţintă pentru care nu au fost înzestraţi nici cu deschiderea caldă a inimii, nici cu strălucirea minţii, nici cu pofta sinceră şi nesăţioasă de a cunoaşte şi de a împărtăşi celor tineri din comoara adunată cu voie bună, nestînjenită de condiţiile oferite de mediul înconjurător.

Pentru omul şi profesorul George Pascu era firesc a căuta permanent să afle tot ce se poate afla despre arta pe care o îmbrăţişase cu drag din tinereţe, să cutreiere tărîmul mirific al sunetelor cu inima şi cu mintea, practicînd frumosul joc sonor (în sensul stravinskian sau, de ce nu, mozartian, al ludicului muzical) şi meditînd totodată asupra lui. Căci George Pascu a fost mai întîi un practician al muzicii, violist în formaţii de cameră şi simfonice, dirijor de cor şi de orchestră, pianist - nu neapărat virtuoz, ci doar atît cît să se desfete cu felurite jocuri sonore, fără restricţii şi prejudecăţi, de la mici piese muzicale clasice sau romantice, la ... jazz şi muzică de divertisment, ante- şi imediat post-belică, naivă şi relaxantă, departe de rafinamentul dar şi de barbarismul vremurilor de azi.

Aşadar, la catedră George Pascu era omul cel de toate zilele, cel care învăţa permanent, pe sine şi pe alţii, vădind astfel adevărata vocaţie de profesor. Fiind profesor de istoria muzicii, îşi îndrepta atenţia - mereu trează - către toate epocile şi stilurile muzicale, căutînd şi reuşind să descopere ce era valoros în fiecare dintre ele, aşa cum ştia să se apropie de toţi oamenii care îl înconjurau, găsind pentru fiecare în parte cheia care să înlesnească comunicarea.

Nu existau pentru el epoci mai puţin importante din istoria muzicii europene, aplecîndu-se către toate, sprijinit pe materialul teoretic şi practic pe care-l avea la dispoziţie. Combătea astfel fără ostentaţie ideea falsă a celor care, din ignoranţă sau lene a spiritului, afirmau că istoria poate fi şi trebuie cunoscută în „V", că adică sunt suficiente informaţii sumare despre trecutul culturii muzicale



Scanned with OKEN Scanner

europene, mai ales despre cel medieval, care mai "păcătuia" şi prin a fi o *ancilla teologiae* în ochii celor înecaţi în ideologia materialist-dialectică. Pentru aceşti vajnici cenzori ai culturii, efortul cunoaşterii se cerea a fi orientat doar către muzica clasică şi romantică pentru că ele răspund criteriului *accesibilităţii,* Barocul şi Renaşterea fiind "acceptate" (cu rezervele de rigoare pentru "misticismul" lui Bach, Palestrina şi al multor altora), muzica modernă şi contemporană fiind sau respinsă ca "decadentă" sau exagerat cultivată şi recomandată spre cercetare din snobism sau "interese de grup".

George Pascu, spirit elevat şi om adevărat de cultură, se deschidea în mod egal şi obiectiv către toate stilurile, chiar dacă va fi avut, desigur, anumite preferinţe, şi deştelenea căi de acces tuturor emulilor săi către aspectele diverse pe care muzica le-a îmbrăcat de-a lungul evoluţiei sale.

În acest sens, pot da mărturie directă, căci prin George Pascu am descoperit polifonia Evului Mediu, a acelor secole încărcate de o muzică sobră, nobilă şi înălţătoare ca o catedrală gotică, plină de culoare ca vitraliile ei, de pasiune ca unele dintre sculpturile vremii şi, peste toate acestea, de capacitatea de a transmite şi stimula, prin simbolurile ei, puterea de discernământ între frumos şi urît, între bine şi rău, între lumea telurică şi cea celestă.

Chiar şi despre acele muzici de care eram legată sufleteşte prin educaţie, din copilăria şi adolescenţa mea - cea bizantină şi gregoriană - am învăţat tot de la profesorul George Pascu să le aşez ordonat în timp şi spaţiu şi să le dezleg meşteşugul limbajului pe care l-am aprofundat mai tîrziu, cu specialiştii români în aceste domenii, Gheorghe Ciobanu, Grigore Panţiru, Titus Moisescu, sau prin scrierile teoretice ale celor de peste hotare.

Cît despre muzica secolului XX, cu care luasem contact în şcoala bucureşteană, am găsit în persoana lui George Pascu, ajuns la deplină maturitate, o uimitoare dorinţă tinerească de a fi la curent cu cele mai noi realizări în creaţie, în interpretare şi în cunoaşterea fenomenului muzical contemporan. Nici unul dintre tinerele cadre didactice care îl înconjuram atunci pe George Pascu nu putem uita "mercuriadele" entuziaste care ne fereau de pericolul provincializării, înlesnindu-ne a ţine pasul cu preocupările muzicienilor din capitala ţării şi ale celor din Clujul mai apropiat, nu doar geografic, de Europa Occidentală.

Interesul lui George Pascu pentru muzica secolului XX nu conţinea un fals comportament "modernist" şi nici nu impunea sau măcar sugera de la catedră o asemenea atitudine; era un interes obiectiv şi detaşat faţă de o lume a ideilor şi a artei în care trăiam şi cu care contactul, chiar dacă era anevoios, nu era imposibil. George Pascu era cel care sugera şi stimula parvenirea către capitala Moldovei a unor materiale muzicale sau despre muzică - partituri, discuri, cărţi- procurate din ţară sau din străinătate, înlesnind astfel accesul studenţilor şi al tinerelor cadre didactice spre o informaţie ce putea depăşi limitele cenzurii culturale din deceniile 5, 6, 7 ale secolului XX. În acest deceniu al 7-lea (1960-1965) George Pascu şi-a elaborat cursul său de istoria muzicii universale (probabil şi pe cel de despre muzica românească, pe care însă nu l-am cunoscut şi pe care l-a cedat altora mai tineri pentru a-l susţine la catedră), singurul curs aproape complet în ţara noastră după război. De altfel nici în perioada interbelică nu fusese elaborată şi tipărită o astfele de lucrare, cu excepţia celei a lui George



Scanned with OKEN Scanner

Onciul şi celei a lui Mihai Poslușnicu, ambele necesitînd o diversificare şi o îmbogățire a informațiilor şi a interpretării lor.)

Cursul astfel elaborat beneficia de calitățile pe care profesorul le deținea şi în expunerile sale orale, desigur neputînd reproduce în întregime farmecul şi spontaneitatea vorbirii; se regăsea însă în el acea manieră de a scrie frumos şi elegant, la propriu şi la figurat (ca stil şi caligrafie) pe care o întîlneam ori de cîte ori îl ascultam pe George Pascu. Se simțea mereu acel mod lesnicios (nu facil) a celui pentru care este normal şi firesc să scrie şi să vorbească frumos, pentru că gîndeşte şi simte frumos, pentru că este îndrăgostit de frumos.

George Pascu nu mi-a fost profesor, căci în anii studenției mele Conservatorul din Iaşi se afla încă în impasul funcționării sale, ale cărui cauze rămîn şi astăzi neelucidate. Mi-a fost însă, mie şi altora din preajma lui, mai mult decît profesor; a fost mentorul nostru în ale culturii muzicale pe care ne-a oferit-o fără precupețire, dîndu-ne şansa de a beneficia oricînd de o consultație, de un sfat, de o discuție amicală plină de respect reciproc. Căci profesorul George Pascu a ştiut să vadă şi să aprecieze la tinerii din jurul său setea sinceră de a cunoaşte şi dragostea adevărată pentru muzică, nepătată de oportunism, arivism sau falsă poză intelectualistă.

De aceea George Paseu a lăsat în sufletul tuturor celor care s-au bucurat de îndrumarea lui o urmă de neşters care, fără a le ştirbi dezvoltarea propriei personalități, le-a sădit dragostea pentru munca disciplinată şi plină de abnegație a celui ce-şi închină viața nobilei misiuni de profesor.

Prof. Dr. Gabriela Ocneanu



Scanned with OKEN Scanner

# Opera "Oedip" de George Enescu şi opera-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă - două ipostaze complementare ale spiritualităţii româneşti

"Poetul sau artistul reuşesc câteodată să rezume năzuinţa spre frumos a unui popor sau a unei epoci. Ei izbutesc atunci să oglindească în creaţiile lor, într-un chip desăvîrşit, tipurile reprezentative către care tinde şi pe care voieşte să le imite acel popor sau acea epocă".

Franz Liszt

Decenii la rînd (după premiera pariziană din 1936, dar mai ales după cea bucureşteană din 1958) "Oedip"-ul lui George Enescu a dominat cultura muzicală românească, asemeni unui "Partenon" spiritual - centru iradiant, polarizînd totodată o multitudine de energii în sfera exegezei muzicologice, fecundînd la diferite nivele însăşi creaţia, pe o rază mare de cuprindere în timp şi spaţiu. În acelaşi timp "Oedip" a fost (şi încă continuă să fie) un punct de sprijin al încrederii noastre în geniul muzical al poporului român, o carte de vizită sui generis, un simbol, asemeni "Coloanei infinite" a lui Constantin Brâncuşi[1].

Fără a nega realizările şi succesele incontestabile ale şcolii româneşti de compoziţie din tot acest răstimp, abia prima audiţie absolută clujeană, la 1 octombrie 1985, a operei-oratoriu "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă (cu efervescenţa interpretativă pe care a stimulat-o şi cu entuziasta primire a publicului şi criticii) a lăsat să se întrezărească profilul unei creaţii vocal-simfonice de o altitudine artistică şi spirituală similară opusului cardinal enescian.

Iată şi cîteva materializări verbale ale acestei intuiţii colective:

Cornel Ţăranu: " 'Meşterul Manole' de Sigismund Toduţă reprezintă, credem, după 'Oedip', momentul cel mai semnificativ al cultu-

rii noastre muzicale"[2] .

Vasile Herman: "Elogiu al jertfei creatoare, opera 'Meşterul Manole' stă alături de 'Oedip'-ul enescian, pe care-l completează"[3].

Emil Simon: "Premiera 'Meşterului Manole' de Sigismund Toduţă a însemnat pentru mine /.../ prezentarea în primă audiţie absolută a unei monumentale lucrări componistice, lucrare care poate fi cu cinste aşezată alături de o altă mare capodoperă, 'Oedip' de George Enescu"[4].

Ada Brumaru: "Răscolitoare fraze ale lui Manole hăituind destinul cu întrebări sau dominînd grozava asumare a adevărului despre sacrificiu /.../ evocă din aceeaşi înălţime declamaţia din 'Oedip' "[5].

La acestea aş adăuga două consideraţii ulterioare, cu caracter mai general, dar ţintind în aceeaşi direcţie:

Alexandru Paşcanu: "Cu fiecare creaţie, şi mai cu seamă în ultimele, Sigismund Toduţă se înalţă imperturbabil în preajma marelui nostru Enescu"[6].

Alfred Hoffman: " 'Meşterul Manole' - piatră de hotar în creaţia vocal-simfonică naţională"[7].

Pe de altă parte, însuşi Sigismund Toduţă îi declara unui reporter în stilul său verbal atît de caracteristic: "În timpul elaborării dramei muzicale 'Meşterul Manole' îmi stăruia în minte adagiul enescian 'Bach este pîinea mea cea de toate zilele' sub varianta 'partitura enesciană Oedip este pîinea mea cea de toate zilele' "[8]. Trebuie să-l credem, mai ales că exact din această ultimă etapă de zămislire a operei-oratoriu datează şi redactarea unui studiu de o înaltă ţinută muzicologică, probînd o vastă documentaţie, cu tema "Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică Oedip", pe care l-a prezentat la Simpozionul internaţional de muzicologie desfăşurat în 1981 cu ocazia sărbătoririi centenarului naşterii marelui muzician[9]. Ne mai putem însă [illegible]

rii noastre muzicale"[2] .

Vasile Herman: "Elogiu al jertfei creatoare, opera 'Meşterul Manole' stă alături de 'Oedip'-ul enescian, pe care-l completează"[3].

Emil Simon: "Premiera 'Meşterului Manole' de Sigismund Toduţă a însemnat pentru mine /.../ prezentarea în primă audiţie absolută a unei monumentale lucrări componistice, lucrare care poate fi cu cinste aşezată alături de o altă mare capodoperă, 'Oedip' de George Enescu"[4].

Ada Brumaru: "Răscolitoare fraze ale lui Manole hăituind destinul cu întrebări sau dominînd grozava asumare a adevărului despre sacrificiu /.../ evocă din aceeaşi înălţime declamaţia din 'Oedip' "[5].

La acestea aş adăuga două consideraţii ulterioare, cu caracter mai general, dar ţintind în aceeaşi direcţie:

Alexandru Paşcanu: "Cu fiecare creaţie, şi mai cu seamă în ultimele, Sigismund Toduţă se înalţă imperturbabil în preajma marelui nostru Enescu"[6].

Alfred Hoffman: " 'Meşterul Manole' - piatră de hotar în creaţia vocal-simfonică naţională"[7].

Pe de altă parte, însuşi Sigismund Toduţă îi declara unui reporter în stilul său verbal atît de caracteristic: "În timpul elaborării dramei muzicale 'Meşterul Manole' îmi stăruia în minte adagiul enescian 'Bach este pîinea mea cea de toate zilele' sub varianta 'partitura enesciană Oedip este pîinea mea cea de toate zilele' "[8]. Trebuie să-l credem, mai ales că exact din această ultimă etapă de zămislire a operei-oratoriu datează şi redactarea unui studiu de o înaltă ţinută muzicologică, probînd o vastă documentaţie, cu tema "Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică Oedip", pe care l-a prezentat la Simpozionul internaţional de muzicologie desfăşurat în 1981 cu ocazia sărbătoririi centenarului naşterii marelui muzician[9]. Ne mai putem însă ima-

# Formă şi dramaturgie în opera-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă

Anul acesta se împlinesc două decenii de când compozitorul Sigismund Toduţă a terminat opera-oratoriu „Meşterul Manole" după o trudă asiduă de 5 ani (1978-1983) prin care s-a definitivat un proiect ale cărui prime schiţe datau din 1943.

Monumentala lucrare a beneficiat în 1985, la Cluj, de o primă audiţie soldată cu un excepţional succes de public, respectiva execuţie fiind fixată cu câţiva ani în urmă pe un dublu-CD.

Conştientă fiind că ceea ce i-ar prii cu adevărat acestei veritabile capodopere a muzicii româneşti moderne ar fi în primul rând o reluare interpretativă cel puţin la nivelul celei dintâi şi prin aceasta o readucere în atenţia publicului amator şi de specialitate, consider că şi o actualizare analitică poate fi utilă.

În acest sens, mă voi referi în cadrul acestei comunicări la câteva aspecte esenţiale legate de formă şi dramaturgie.

Precizez că înţeleg prin „formă" complexa tipologie arhitectonică selectată de compozitor pentru înveşmântarea muzicală a libretului alcătuit pe baza dramei cu acelaşi nume a lui Lucian Blaga, în timp ce modalităţile prin care se stabilesc relaţii de continuitate sau contrast, de gradaţie psihologică spre anume culminaţii sau spre un anume deznodământ precum şi felul în care a fost realizată, prin mijloace muzicale, unitatea de ansamblu le consider a ţine de sfera „dramaturgiei".

Lucrarea are trei acte, gândite după o strictă logică a desfăşurării. În actul întâi, Manole, într-o dezbatere cu un alt personaj – Stareţul Bogumil şi cu sine însuşi, ajunge să accepte ideea sacrificiului necesar pentru desăvârşirea construcţiei bisericii, pe care o poartă de şapte ani în minte şi chiar în faţa ochilor, sub forma „chipului mic". Acceptă ideea sacrificiului în interiorul sufletului, ca o spaimă sau ca un presentiment, chiar dacă aparent se mai împotriveşte. În acest prim act sunt prezente însă şi toate celelalte personaje preluate selectiv de compozitor din piesă, respectiv Mira (soţia lui Manole), Zidarii (în varianta colectivă a unui cor bărbătesc) şi un personaj fantastic – Găman (un fel de personificare a forţelor şi totodată înţelepciunii pământului), ale cărui intervenţii într-un „Sprechgesang" *sui generis* (învăluite coral şi orchestral) au rolul de a crea un şoc sonor în desfăşurarea liniară a dialogului cu celelalte personaje. Analitic am dedus patru subdiviziuni mari ale acestui act (Manole-Bogumil, Manole-Monolog, Manole-Mira şi Manole-Zidarii), fiecare dintre acestea comportând subîmpărţiri multiple, travaliul componistic detaliind discursul până în cele mai fine particularităţi de limbaj.

După aceleaşi criterii am împărţit şi celelalte două acte. Astfel, în actul al doilea am dedus două subdiviziuni ale dialogului dintre Manole şi Zidari: „Înfruntarea" (Manole începe prin încercarea disperată de a-i convinge pe tovarăşii săi să nu părăsească lucrul şi locul înainte de terminarea construcţiei) şi „Jurământul" (la care se ajunge în final, în vederea necesarei sacrificări a celei „care-ntâi va veni"). Actul trei, mai amplu decât cel de al doilea, poate fi subîmpărţit ca şi primul în patru secţiuni principale. Primele două sunt legate de Mira, care mai întâi protestează cu vehemenţă împotriva sacrificiului uman, despre care, aşa cum mărturiseşte, a auzit de la Stareţul Bogumil) pentru ca apoi să accepte cu candidă încredere ceea ce Manole îi prezintă a fi un fel de joc „de albă vrajă şi-ntunecată magie". Urmează în proiecţie muzicală „Zidirea" iar apoi un dramatic Epilog.

Făcând din curiozitate nişte calcule (pornind de la valoarea de pătrime, în condiţiile permanentei fluctuaţii metrice), am ajuns să deduc o interesantă propoţionalitate între

Scanned with OKEN Scanner

aliniatele principale ale amplului opus vocal-simfonic, după cum se poate observa din schema următoare.

Ex. 1 Schema celor trei acte, comentată liber.

Ca tipologie formală, majoritatea segmentelor interioare posibil de decupat pe temeiul dublei logici literare şi muzicale, se înscriu în categoria formelor strofice (cu repriză, de tip „Bar", „lanț" sau bazate pe principiul alternanței, mai simple sau mai complexe). Există nominalizate ca atare de autor, în actul întâi, o „temă cu variațiuni" (Dansul Mirei) şi o „fugă" (legată de intrarea precipitată a Zidarilor, îngroziți de noua prăbuşire a construcției). În celelalte două acte mai apar şi trei „ostinato"-uri: unul în actul doi (chiar Jurământul), celelalte două în actul trei, peste care se suprapun două splendide arioso-uri ale lui Manole, adresate Mirei („Dă-mi mâinile tale, Mira" şi „Viață fără pereche eşti"). Toate aceste forme menționate sunt reinterpretate de compozitor cu extremă libertate, sunt supuse unui proces de stilizare, de esențializare.

Ex. 2 Schema Variațiunilor. De remarcat inegalitatea componentelor, asimilabilă versului „alb" din poetica blagiană.

Ex. 3 Fuga. De remarcat faptul că tema, prezentată exclusiv instrumental, apare nu atât imitativ cât sub forma unei „autorepetări", într-o coborâre din treaptă în treaptă.

Ex. 4 Ostinato („Viață fără pereche...").

Ex. 5 Schema generală a celor două Ostinato-uri cu secțiunea intermediară.

Modalitățile de realizare a coeziunii dramaturgice sunt tot atât de numeroase ca şi formele înseşi. Voi aminti doar câteva, legate de latura pur muzicală.

- Existența unei structuri melodice cu valențe simbolice, un fel de leit-motiv, intonat chiar de la început şi care va apărea pe parcurs în diferite momente importante ale desfăşurării acțiunii (exemplificare la pian sau vocal),
- Opera-oratoriu începe şi se termină cu sunetul *mi*.
- Prezența unor momente îngemănată ca sens în actele extreme: un cor de fete în limba greacă, singura extrapolare a originalului blagian (în primul act à cappella iar în ultimul susținut instrumental, simbolizând, după afirmația însuşi compozitorului, construcția încheiată a bisericii, care „acum stă"!); câte un monolog al lui Manole, privind drama făuritorului de frumusețe; momentul „zidirii" ca un pandant al „fugii" etc.

Considerând că în cazul acestei lucrări, încă insuficient cunoscute, trebuie să i se lase muzicii propriu-zise ultimul cuvânt, aş dori să completez această succintă expunere analitică prin câteva exemple muzicale:

1. Mai întâi Preludiul orchestral cu care debutează lucrarea, un exemplu de formă strofică (Ex. 5 proiectat odată cu audiția).
2. Monologul lui Manole din actul întâi, ilustrativ pentru stilul vocal al autorului în această lucrare. Este interesantă dublarea eterofonică instrumentală a vocii precum şi alternanța monodie-coral. Este urmat nemijlocit de prima apariție a Corului de fete în limba greacă, care simbolizează biserica abia visată, pregătind totodată intrarea în scenă a Mirei.
3. Ostinato din actul trei: „Dă-mi mâinile tale, Mira".

Scanned with OKEN Scanner

4. Un segment din momentul „Zidirii”.
5. Finalul operei-oratoriu, cuprinzând o parte corală (lucrarea excelează de altfel în ceea ce priveşte tratarea corului, fie el bărbătesc sau mixt) pe textul „Când noi nu vom mai fi, apa şi adâncul pădurilor vor mai vui amintindune fără să ne numească surd şi cumplit din veac în veac”, urmată de Corul de fete amintit, dublat de corni şi trompete, şi apoi de o ultimă intervenţie a corului mixt pe un fundal de toacă şi clopote, pe textul „Doamne, ce strălucire aici şi ce pustietate în noi...”.

Scanned with OKEN Scanner

# Sonatele lui Domenico Scarlatti: câteva considerații asupra formei

În sfera formelor muzicale, *Sonatele* lui Domenico Scarlatti pot fi considerate într-o dublă ipostază: ca o etapă intermediară între modelul de alcătuire al principalelor dansuri din *Suita* preclasică (în primul rând *Allemanda*, dar şi *Couranta* sau *Giga*) şi ceea ce va deveni în Clasicism tiparul *formei-sonată*; dar totodată şi ca o lume arhitectonică în sine, justificată prin propriile propulsii ritmico-melodice, de traiect armonic, de sintaxă şi, nu în ultimul rând, de expresie – toate aceste coordonate generând în multitudinea de combinații un stil inconfundabil, de un farmec şi o vitalitate pe care trecerea timpului nu face decât să le accentueze. „El este unic în limitarea sa la pian şi în domeniul muzicii pentru pian în limitarea la sonata bipartită într-o singură mişcare, el nu este pionierul sonatei clasice, el este mai degrabă un clasic el însuşi, cel mai mare compozitor pentru pian din secolul său" – se afirmă în prefața la Ediția Peters în trei volume, îngrijită de muzicologii Herman Keller şi Wilhelm Weismann, în care au fost selectate 150 din cel 555 de „Essercizii per gravicembalo" cum le-a numit cu modestie autorul lor, editorii sperând să furnizeze astfel „o imagine aproape completă a artei maestrului".

În fapt, Domenico Scarlatti ca şi alți compozitori ai epocii (şi-l am în vedere în primul rând pe tatăl său Alessandro Scarlatti), a compus şi altfel de lucrări – respectiv muzică religioasă şi muzică de operă, limitarea la genul unic prin care geniul său componistic s-a dezvăluit plenar datorându-se, aşa cum bine ştie, faptului de a fi devenit prin hazard profesorul de muzică al infantei portugheze Maria Barbara, devenită ulterior prințesă moştenitoare şi apoi regină a Spaniei, fără a fi renunțat la preocupările sale muzicale şi nici... la profesorul venerat.

Investigația, ale cărei prime rezultate constituie conținutul prezentei comunicări, a fost inițiată mai ales din rațiuni didactice, scopul ei fiind acela de a oferi studenților un posibil model de analiză prin intermediul căruia aceste încântătoare piese muzicale să poată fi înțelese din interiorul propriilor particularități formale.

Pentru început m-am limitat la primul dintre cele trei volume ale citatei ediții, care, aşa cum se precizează, conține „sonate de dificultate medie". Este vorba deci de 50 de *Sonate*, orânduite cromatic, într-o alternanță major-minor similară *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, de la Do major la si minor, orânduire care însă în acest caz nu aparține autorului ci editorilor.

Forma este cea bistrofică, cu repetarea fiecărei secțiuni, cu o singură excepție, respectiv *Sonata* nr. 33 în Sol major, edificată pe o pluristroficitate având tangențe cu forma-Rondo (cu schema A-B-$A^1$-C-$A^2$), relația tonală de omonimă dintre A şi B (Sol major-sol minor) anticipând „relația specifică de Trio" din formele tristrofice clasice. Tot ca o particularitate de construcție este de menționat şi *Sonata* nr. 26 în Fa major, care este alcătuită din două părți: o *Gigha* bistrofică, de dimensiuni relativ restrânse (18 + 26 măsuri), în măsura de 2/4, fiind urmată de un *Minuet* în 3/8, tot bistrofic, interesant prin morfologia sa patrată (8 + 8 măsuri).

În ceea ce priveşte cele două secțiuni ale formei bistrofice dominante, constatăm că doar 6 au acelaşi număr de măsuri, în majoritatea cazurilor fiind deci inegale: în 24 dintre *Sonate* strofa I este mai mare decât strofa II iar în restul de 19 este mai mică, diferențele în ambele cazuri nedepăşind o asimetrie simplă. Este de menționat doar cazul *Sonatelor* nr. 12 în Re major şi nr. 28 în fa minor în care

Scanned with OKEN Scanner

diferența de măsuri dintre cele două strofe se apropie de „secțiunea de aur" (38-52 în primul caz, 38-54 în al doilea). Mai deosebită este și proporționarea în cazul *Sonatei* nr. 2 în Do major, asupra căreia însă voi reveni.

Ca o completare a indicațiilor de *tempo* în unele cazuri apar denumiri precum *Pastorale* (*Sonata* nr. 2 în Do major), *Gigha* (*Sonata* nr. 26 în Fa major deja pomenită), *Capriccio* (Sonata nr. 36 în Sol major). Cu privire la conținut și expresie sunt de menționat și observațiile lui Vincent d'Indy vizând, de pildă, *Sonata* nr. 41 în sol minor, pe care o consideră a fi o *Sarabandă*, sau cea în fa minor nr. 28 căreia îi atașează numele de *Gavotte*, în ambele cazuri referirea la respectivele dansuri fiind destul de discutabilă. Posibile și totodată explicabile, firești trimiteri spre dansuri specifice *Suitei baroce* se pot face totuși. Aș exemplifica, de pildă, prin *Sonata* nr. 39 în sol minor care ar putea fi asimilată unei *Allemande*, tratată însă formal (și putând fi analizată ca atare) într-un spirit specific scarlattian. Ca modalitate de tratare mai puțin caracteristică compozitorului în *Sonatele* sale dar în spiritul polifoniei instrumentale baroce ar fi de menționat *Sonata* nr. 30 în fa# minor posibil de interpretat ca o *Invențiune* (Extrapolând cadrul celor 50 de lucrări ale primului volum, aș menționa în aceeași ordine de idei și cunoscuta „fugă a pisicii" despre care se spune că ar fi făcut parte și din repertoriul pianistic lisztian).

Nu asemenea cazuri pun însă probleme în analiză ci acelea, mult mai multe, în care compozitorul, depășindu-și epoca, își caută propriile modalități de închegare formală.

Cu toate că s-a afirmat (și-l citez pe Alexandru Leahu, autorul unei consistente monografii dedicate compozitorului italian) că: „noțiunea de <schemă formală> este de-a dreptul improprie pentru *Sonatele* lui, dacă vrem să generalizăm alte coordonate decât existența secțiunilor" și mai departe: „fiecare piesă ne impune o modalitate proprie a desfășurării ei procesuale, o orânduire specifică a tematicii", „schematizarea tuturor acestora ar necesita o întreagă antologie, căci variabilitatea fluxului energetic /.../ determină și variabilitatea coordonatelor interioare ale secțiunilor" tot la schemă am recurs pentru a înțelege desfășurarea discursului muzical în fiecare dintre cele două strofe precum și raportul ce se stabilește între acestea. Schematizarea poate miza în acest sens pe un joc al constantelor și a variabilelor. Am pornit de la constatarea existenței în prima strofă a unei strategii tonale posibil de eșalonat în trei momente distincte: un prim moment în tonalitatea de bază, un al doilea modulant, un al treilea, în fine, de fixare într-o nouă tonalitate, care, în conformitate cu obișnuințele epocii (menținute și în perioada clasicismului vienez până la revoluționarele „relații de terță" beethoveniene) va fi fie cea a dominantei, fie cea a relativei. Extensia acordată fiecăruia dintre aceste momente este diferită de la caz la caz, în funcție de tematica aleasă. „Temele" sunt, în general, fragmente melodice asimilabile mai degrabă noțiunii de „frază" decât celei de „perioadă" (care apare ca alcătuire morfologică mai degrabă întâmplător). Această succesiune frazeologică este în unele cazuri de o varietate cu adevărat caleidoscopică, la cealaltă extemă situîndu-se acele situații în care tematica este întru totul unitară, asociată fiind uneori unor laborioase și rafinate procedee variaționale. Am început deci, așa cum se poate observa în Ex. 1, prin a delimita frazele în succesiunea lor, asociindu-le traseului tonal corespunzător. Inițial am mers cu detalierea analitică până la motive (pe care le-am notat cu cifre), procedeu util până la un punct pentru evidențierea unor aspecte caracteristice tematismului scarlattian.

Scanned with OKEN Scanner

Celor trei momente armonice amintite le-am atribuit câte o literă simbol, inspirată de traseul formal al *sonatei* clasice: A pentru cel în tonalitatea de bază, P pentru cel modulant, B pentru cel în noua tonalitate.

Dacă prima strofă este oarecum previzibilă, a doua strofă este mult mai capricios alcătuită. Iată de ce am încercat stabilirea unor tipuri formale (notate convenţional şi provizoriu „tip A", „tip B", „tip C" etc. (ordinea fiind cea a apariţiei în volum) pe baza raportului ce se poate stabili între modul de desfăşurare al strofei II şi ceea ce s-a întâmplat în plan tematic în strofa I. Momentului de instabilitate tonală caracteristic în general începutului strofei II i-am atribuit litera-simbol D, celelalte simboluri (A, P, B) fiind folosite în funcţie de tematică.

Am pregătit în acest sens câteva exemple. (Urmează exemplele 2-7 comentate liber).

Aş vrea să închei cu un scurt exemplu muzical apt a ilustra, prin intermediul unui mare interpret – Vladimir Horowitz – dincolo de artifiile tematice, farmecul inconfundabil al *Sonatei* scarlattiene.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 7

# *Tip E*

*Caracteristici*

I/5 (Do major)
În Strofa II se conturează trei subdiviziuni:

1. D în care sunt reluate sau dezvoltate componente ale lui B.
2. $P^1$
3. $B_v$

Altfel spus, există o „dezvoltare" şi o „repriză" conţinând „puntea" şi B-ul.

---

## *I. Sonata nr. 5 (Do major).*

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. b | Do I-I |
| P | fr. c | Sol II-I |
| B | fr. d | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |
| | fr. $f_v$ | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $e^1$ | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. $d^1$ | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| $P^1$ | fr. $c^1$ | Fa V-I, Do V-V |
| $B_v$ | fr. $d^1$ | Do V-I |
| | fr. e | Do I-I |
| | fr. $f^1$ | Do I-I |
| | fr. $f^1{}_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr.9 (do# minor) 3/8*

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do# I-I |
| | fr. b | do# II-V |
| P | fr. c | sol# I-V |
| | fr. d | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | Si I, sol# I-V |
| B | fr. f | sol# VII-I |
| | fr. $f^1$ | sol# VII-V |
| | fr. g | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $c^1$ | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. $e^1$ | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| P' | fr. $c_v$ | do# I, fa# I |
| | fr. $e^2$ | fa# I, do# I |
| B' | fr. $f^2$ | do# VII-V |
| | fr. $g^1$ | do# I-I |

Observaţie: Spre deosebire de primul exemplu, în D apar elemente din P şi nu din B. Regula ar fi, deci, orice element în afară de A.

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip A*

*Caracteristici*

I/1 (Do major)
- D cuprinde numai elemente noi.
- B-ul este reluat variat.

---

## *I. Sonata nr.1 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-V | |
| | fr. b | Do V-V | |
| P | fr. c | | re VII-I |
| | fr. $c^1$ | | mi VII-I |
| | fr. d | | la V-I |
| | fr. $d^1$ | | Sol V-V |
| B | fr. e | Sol (V-) I-I | |
| | fr. $e^1$ | Sol I-I | |
| | fr. f | Sol I-I | |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. g | Do V-I |
| | fr. h | Fa V-I, re V-I |
| | fr. $h^1$ | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | la V-I |
| | fr. $i^1$ | re V-I, Do II-V |
| B' | fr. $e_v$ | Do I-I |
| | fr. $e^1$ | Do I-I |
| | fr. $f_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr.8 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I | |
| | fr. $a_v$ | do I-I | |
| $P^1$ | fr. b | | do I-V |
| | fr. c | | do V-V |
| | fr. d | | do V-V |
| $P^2$ | fr. $c^1$ | | sol I-V |
| | fr. $d^1$ | | sol V-V |
| B | fr. e | sol V-I | |
| | fr. f | sol I-I | |
| | fr. $f^1$ | sol I-V | |
| | fr. g | sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $h^1$ | Do I-I |
| | fr. h | Sol I-I |
| | fr. i | la I-V |
| | fr j | la I-V |
| | fr. $i^1$ | sol I-V |
| | fr. $j^1$ | sol I-V |
| | fr. $i^2$ | fa I, do V |
| B' | fr. e | do V-I |
| | fr. $f_v$ | do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | do I-V |
| | fr. $g^1$ | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip A*

*Caracteristici*

*I/1 (Do major)*
- D cuprinde numai elemente noi.
- B-ul este reluat variat.

---

## *I. Sonata nr.1 (Do major).*

**‖:Strofa I:‖**

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-V |
| | fr. b | Do V-V |
| P | fr. c | re VII-I |
| | fr. c1 | mi VII-I |
| | fr. d | la V-I |
| | fr. d1 | Sol V-V |
| B | fr. e | Sol (V-) I-I |
| | fr. e1 | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |

**‖:Strofa II:‖**

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. g | Do V-I |
| | fr. h | Fa V-I, re V-I |
| | fr. h1 | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | la V-I |
| | fr. i1 | re V-I, Do II-V |
| B' | fr.ev | Do I-I |
| | fr. e1 | Do I-I |
| | fr. fv | Do I-I |

## *I. Sonata nr.8 (do minor)*

**‖:Strofa I:‖** (65 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I |
| | fr. av | do I-I |
| P1 | fr. b | do I-V |
| | fr. c | do V-V |
| | fr. d | do V-V |
| P2 | fr. c1 | sol I-V |
| | fr. d1 | sol V-V |
| B | fr. e | sol V-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. f1 | sol I-V |
| | fr. g | sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (53 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. h1 | ~~Sol Do~~ I-I |
| | fr. h | ~~Do Sol~~ I-I |
| | fr. i | la I-V |
| | fr j | la I-V |
| | fr. i1 | sol I-V |
| | fr. j 1 | sol I-V |
| | fr. i2 | fa I, do V |
| B' | fr. e | do V-I |
| | fr. fv | do I-I |
| | fr. f1v | do I-V |
| | fr. g1 | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip B*

*Caracteristici*

I/2 (Do major)
- În Strofa I diferenţă de tempo între A şi B.
- Totală deosebire tematică între cele două strofe, existența doar a unei „reprize tonale" (Rt).

## *I. Sonata nr.2 (Do major)*

(Tip B)

**||:Strofa I:||** 12/8

| | | | |
|---|---|---|---|
| A (Moderato) | fr. a | Do I-I | |
| P 198 ♪ 1'8" | fr. a¹ | | Si b I-I |
| | fr. b | | fa I-V, re IV-V |
| | fr. b¹ | | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I |
| | fr.c | | Re I, Sol V-I |
| B | fr.d | Sol I-I | |
| (Molto Allegro) | fr. d¹ | Sol I-I | |
| 228 ♪ 49" | fr. e | Sol I-V | |
| | fr. f | Sol V-I | |
| | fr. f¹ | Sol V-I | |
| | fr. g | Sol I-I | |
| | fr. g¹ | Sol I-I | |
| (Concluzie) | fr. h | Sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8 138 ♪ 38"

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. i | Do V |
| | fr. i¹ | Do V |
| | fr. j | Do V |
| | fr. k | Do V |
| Rt | fr. l | Do IV-I |
| | fr. l | Do IV-I |
| | fr. m | Do I-I |
| | fr. m1 | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip C*

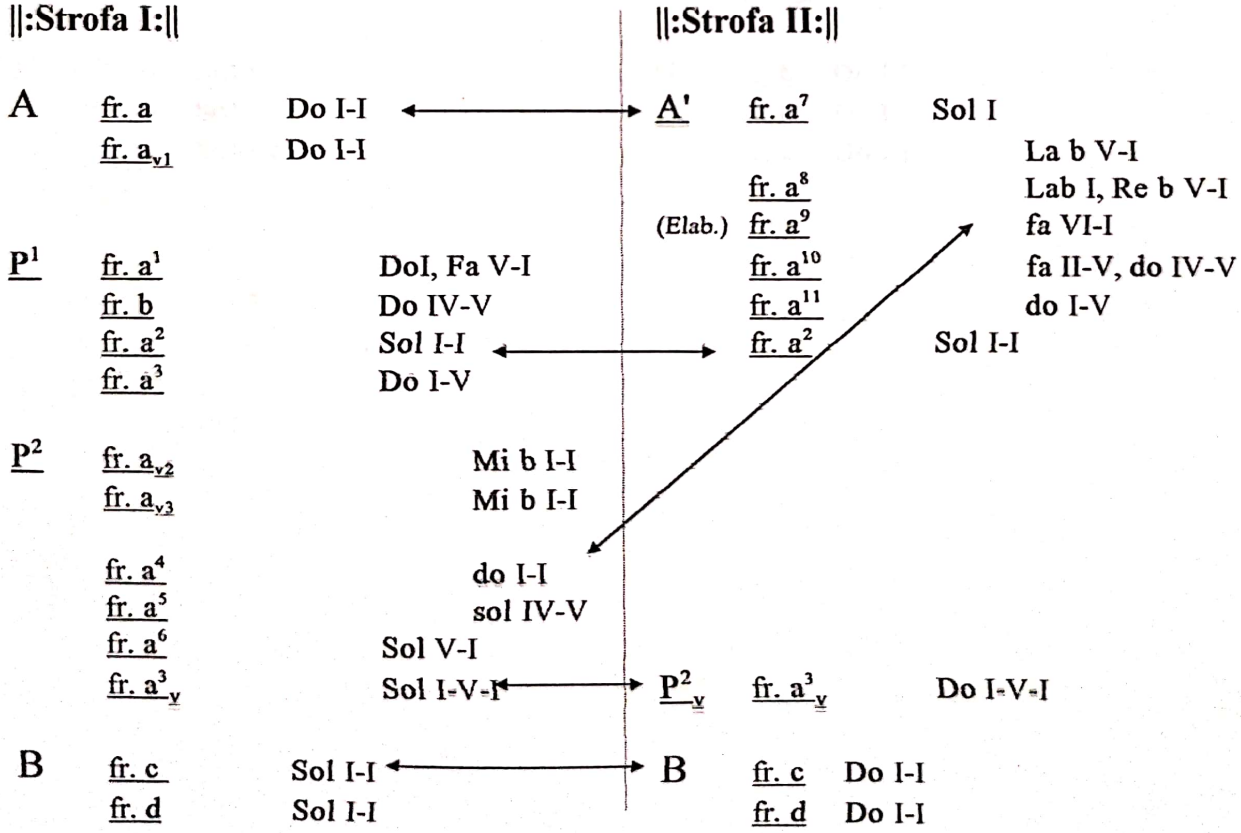
*Caracteristici*

I/3 (Do major)
Cu excepția B-ului, întreaga sonată este dominată de materialul tematic propus de A:
- în cele două „punți"din Strofa I;
- în „dezvoltare", pe care, în scopul delimitării unor tipuri formale, o voi nota în acest caz cu A'.

La sfârșitul „dezvoltării" în Strofa II apare și un fragment din cea de a doua „punte" (P'v), având rolul unei anacruze pentru B, care (lăsând la o parte fireasca schimbare tonală) rămâne nemodificat.

I/6 (do minor)
Această sonată are comun cu sonata 3 în Do major faptul că în Strofa II, în secțiunea pe care am hotărât să o notez convențional cu D, apar elemente din A și P.
Din punct de vedere al discursului, se caracterizează printr-o succesiune aproape neîntreruptă de scurte subdiviziuni morfologice, mai apropiate de ideea de motiv decât de cea de frază. Componentele melodice ale acestor subdiviziuni se caracterizează printr-o relativă independență, raportându-se unele față de celelalte fie în cadrul unui proces imitativ, fie prin contrast, fie prin complementaritate, evidențiindu-se aproape în toate cazurile necoincidența începuturilor și sfârșiturilor.

## *I. Sonata nr. 3 (Do major).*



# *Tip D*

*Caracteristici*

I/4 (Do major
În Strofa II nu există „dezvoltare", în schimb se reiau:
- „puntea" (puțin lărgită și variată),
- B-ul neschimbat.

---

## *I. Sonata nr. 4 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. a | Do I-I |
| P | fr. $a^1$ | Do I, fa VII-I |
| | fr. $a^1$ | Si b I, mi b VII-I |
| | fr. $a^2$ | mi b I, Re b V, Sol V-I |
| (1 măs. pauză gen.) | | |
| | fr. b | la V-I |
| | fr. b | Sol V-I |
| B | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. c | Sol I-I |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| D | _____ | |
| P' | fr. $a^1$ | Sol I, do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I~la V |
| | fr. $a^1$ | la I, re V-I |
| | fr. $b^2$ | Do IV-I |
| | fr. $b_{v1}$ | Do I, re V-I |
| | fr. $b_{v2}$ | Do II - I |
| B | fr. $b^1$ | Do I-I |
| | fr. $b^1$ | Do I-I |
| | fr. c | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip D*

*Caracteristici*

I/4 (Do major)
În Strofa II nu există „dezvoltare", în schimb se reiau:
- „puntea" (puțin lărgită și variată),
- B-ul neschimbat.

---

## *I. Sonata nr. 4 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

**A**
- fr. a — Do I-I
- fr. a — Do I-I

**P**
- fr. a1 — Do I, fa VII-I
- fr. a1 — Si b I, mi b VII-I
- fr. a2 — mi b I, Re b V, Sol V-I

(1 măs. pauză gen.)
- fr. b — la V-I
- fr. b — Sol V-I

**B**
- fr. b1 — Sol I-V
- fr. b1 — Sol I-V
- fr. c — Sol I-I

**||:Strofa II:||**

**D**

**P'**
- fr. a1 — Sol I, do V-I
- fr. a1v — do I... la V
- fr. a1 — la I, re V-I
- fr. b2 — Do IV-I
- fr. bv1 — Do I, re V-I
- fr. bv2 — Do II - I

**B**
- fr. b1 — Do I-I
- fr. b1 — Do I-I
- fr. c — Do I-I

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip E*

*Caracteristici*

I/5 (Do major)
În Strofa II se conturează trei subdiviziuni:

1. D în care sunt reluate sau dezvoltate componente ale lui B.
2. $P^1$
3. $B_v$

Altfel spus, există o „dezvoltare" şi o „repriză" conţinând „puntea" şi B-ul.

---

## *I. Sonata nr. 5 (Do major).*

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. b | Do I-I |
| P | fr. c | Sol II-I |
| B | fr. d | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |
| | fr. $f_v$ | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $e^1$ | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. $d^1$ | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| $P^1$ | fr. $c^1$ | Fa V-I, Do V-V |
| $B_v$ | fr. $d^1$ | Do V-I |
| | fr. e | Do I-I |
| | fr. $f^1$ | Do I-I |
| | fr. $f^1{}_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr.9 (do# minor) 3/8*

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do# I-I |
| | fr. b | do# II-V |
| P | fr. c | sol# I-V |
| | fr. d | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | Si I, sol# I-V |
| B | fr. f | sol# VII-I |
| | fr. $f^1$ | sol# VII-V |
| | fr. g | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $c^1$ | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. $e^1$ | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| P' | fr. $c_v$ | do# I, fa# I |
| | fr. $e^2$ | fa# I, do# I |
| B' | fr. $f^2$ | do# VII-V |
| | fr. $g^1$ | do# I-I |

Observaţie: Spre deosebire de primul exemplu, în D apar elemente din P şi nu din B. Regula ar fi, deci, orice element în afară de A.

Scanned with OKEN Scanner

# *Tip E*

*Caracteristici*

**I/5 (Do major)**

În Strofa II se conturează trei subdiviziuni:

1. D în care sunt reluate sau dezvoltate componente ale lui B.
2. P 1
3. Bv

Altfel spus, există o „dezvoltare" și o „repriză" conținând „puntea" și B-ul.

---

***I. Sonata nr. 5 (Do major).***

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I |
| | fr. b | Do I-I |
| P | fr. c | Sol II-I |
| B | fr. d | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |
| | fr. fv | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. e1 | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. d1 | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| P 1 | fr. c1 | Fa V-I, Do V-V |
| Bv | fr. d1 | Do V-I |
| | fr. e | Do I-I |
| | fr. f1 | Do I-I |
| | fr. f1v | Do I-I |

***I. Sonata nr.9 (do# minor) 3/8***

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do# I-I |
| | fr. b | do# II-V |
| P | fr. c | sol# I-V |
| | fr. d | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | Si I, sol# I-V |
| B | fr. f | sol# VII-I |
| | fr. f1 | sol# VII-V |
| | fr. g | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. c1 | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. e1 | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| P' | fr. cv | do# I, fa# I |
| | fr. e2 | fa# I, do# I |
| B' | fr. f2 | do# VII-V |
| | fr. g1 | do# I-I |

Observație: Spre deosebire de primul exemplu, în D apar elemente din P și nu din B. Regula ar fi, deci, orice element în afară de A.

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.6 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (56 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I |
| | fr. b | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do I-I |
| | fr. $b^2$ | do I-I |
| | fr. $b^2_v$ | do I-I |
| P | fr. c | do I, Mib I |
| | fr. $b^3$ | Mib II-I |
| | fr. $b^3_{v1}$ | Mib I-I |
| | fr. $c^1$ | Mib I, sol V |
| | fr. $b^3_{v2-}$ | sol V-I |
| | fr. b1 | sol I-I |
| | fr. $b^3_{v3-}$ | sol I-I |
| | fr. $a^1$ | sol I-I |
| B | fr. d | sol I-I |
| | fr. e | sol I-I |
| | fr. $e_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. g | sol I-I |
| | fr. $g_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. $f_v$ | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A' | fr. $a^2$ | do V-VI |
| P' | fr. $b^3_{v4-}$ | do VI, fa I |
| | fr. $b^3_{v5-}$ | fa I-I |
| | fr. $b^3_{v6-}$ | fa I, do V |
| | fr. $b^3_{v7-}$ | do V |
| | fr. $b^3_{v8-}$ | do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I-I |
| B' | fr. $d_v$ | do I-I |
| | fr. e | do V-I |
| | fr. $e_{v2}$ | do V-I |
| | fr. h | do I-I |
| | fr. $h_{v1}$ | do V-I |
| | fr. g | do V-I |
| | fr. $g_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v3}$ | do V-I |

## *I. Sonata nr.7 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-V |
| P | fr. b | do I, sol I |
| B | fr. c | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D(A') | fr. $a^1$ | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do IV-V |
| | fr. $b^1_v$ | do V-V |
| P' | fr. $b_v$ | do IV-I |
| B' | fr. $c_v$ | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# RITMUL MELODIILOR GREGORIENE*

## Partea I-a: Ritmul muzical în general.

### Cap. I - Natura ritmului.

#### *Art. I - Ritmul în general.*

Definitio nominalis: termenul ritm înseamnă un flux, o unduire, o anume mişcare; provine din grecescul *rythmos*, în latineşte *rhitmus*. Verbul grecesc reo semnifică alunec, curg, unduiesc, mă mişc.

Definitio realis: Ritmul este ordine în mişcare. Această definiţie ne-a fost dată de Platon în cartea *Legilor* (*Leges* lib. II. 665. a.)[1].

Explicarea definiţiei lui Platon:

☐ *Elementul material al ritmului: mişcarea*

Orice mişcarea fizică poate fi materie pentru ritm; respectiv poate fi ordonată, cu condiţia să se subordoneze unei inteligenţe şi unei voinţe. Astfel, atât mişcarea locală (schimbarea de loc), cât şi mişcarea calitativă (adică acea modificare a modului de a fi pe care filosofia scolastică o numeşte „calitate"), precum şi mişcarea cantitativă (mărire sau micşorare a cantităţii) pot fi supuse unui ritm. Totuşi în mod obişnuit sunt luate în consideraţie doar mişcările care îi permit omului să realizeze o operă de artă: fie ele mişcări ale sunetelor (muzica, poezia, elocvenţa) sau mişcări ale braţelor şi ale corpului (dansul).

Se ştie ce este mişcarea în sine: trecerea de la un punct la altul, de la un capăt la altul, de la o stare la o stare nouă. Trebuie să ne dăm bine seama că există o distincţie reală între mobil (lucrul în mişcare) şi mişcarea însăşi. Pentru unii, mişcarea ar consta doar într-o succesiune de poziţii diferite ale mobilului. De ex. „motus localis" ar însemna să fii mai întîi la kilometrul 6, apoi la 7, apoi la 8 etc.; „motus alterationis" ar însemna pentru apa care se încălzeşte să fie la 40°, apoi la 41°, 42° etc., fără a se ţine cont de trecerea de la un grad la cel superior. Dar această succesiune discontinuă de poziţii ori de stări este mai mult rezultatul mişcării decât mişcarea însăşi. Asupra acestui fapt definiţia filosofică a mişcării ne spune în plus: „motus est actus entis in potentia prout in potentis". În momentul în care mobilul trece din „potentia" în „actus", rămâne în „potentia". Cu alte cuvinte atâta timp cât mobilul este în mişcare, stările prin care trece, punctele intermediare pe care le parcurge sunt simultan „terminus ad quem" şi „terminus a quo".

În fiecare moment al devenirii sale, mobilul beneficiază de o dublă relaţie:

- faţă de parcursul deja realizat, subiectul în mişcare este în relaţie de „actus ad potentiam", iar mişcarea poate fi considerată ca „actus entis";
- faţă de noul pas care urmează a fi făcut, subiectul este în raport de „potentia ad actum", iar mişcarea este atunci un „ens in potentia".

Mobilul este înzestrat deci, în acelaşi timp, cu două caracteristici aparent contradictorii: acesta este misterul mişcării!

Nu poate fi suprimată o parte a definiţiei pentru a o face mai simplă, pentru că o succesiune discontinuă de mişcări instantanee nu explică mişcarea continuă. Formal, mişcarea constă din tendinţa activă a unei stări (existenţe, fiinţe) imperfecte către perfecţiunea sa. Presupune în mobilul mişcat o ordonare înspre o realizare (transpunere în viaţă) ulterioară. Acest „ordo ad" nu este o stare (existenţă, fiinţă) nouă, reală, o „categorie" specială, ci un mod de a fi care aparţine uneia dintre cele zece categorii ale fiinţei (existenţei).

Concluzia acestei scurte analize: între mişcare şi mobilul însuşi (lucrul care se mişcă) există o deosebire reală. Deci în explicarea definiţiei lui Platon nu poate fi confundată „mişcarea" cu „lucrul în mişcare". Ritmul ordonează în mod direct mişcarea lucrurilor (variaţia sunetelor, a gesturilor), iar în mod indirect lucrurile mişcate, subiectele în mişcare.

☐ *Elementul formal al ritmului: ordonarea (organizarea).*

Este ordine atunci când este unitate în multiplicitate. Unitatea se realizează prin intermediul unui principiu de ordine, de coeziune.

Ordinea mişcărilor rezultă din aplicarea a două principii, unul subordonat celuilalt.

---

* Traducere din limba italiană Liliana Gherman. Material oferit traducătoarei de compozitorul şi profesorul Sigismund Toduţă, reprezentând dactilograma unui curs urmat de acesta în perioada bursei la Roma (1936-38), probabil la Institutul Pontifical de muzică sacră.

[1] Cf. **Platonis opera, graece et latine, ex recentione c4.** Schneideri, Paris, vol. 2, pag. 291

Scanned with OKEN Scanner

Unul s-ar putea numi principiul static, fiind reprezentat de proporţia dintre fracţiunile de mişcare şi de organizarea internă a acestor fracţiuni. În poezie şi în muzică tot ce rezultă din acest principiu este cuprins în noţiunea de *metrică*.

Discursul oratoric (verbal) sau muzical se divizează sau se subdivizează în porţiuni de aceeaşi lungime sau de lungimi diferite, care se raportează unele la altele în funcţie de diferite proporţii: egală, dublă, triplă, etc.

Ordinea creată într-o mişcare, prin aplicarea la segmentele acesteia a regulilor de simetrie sau de asimetrie, rezultă din acest principiu. Este numit „static" pentru că este mai caracteristic artelor statice (arhitectura, etc.) decât celor dinamice (muzica, etc.).

Nu este specific artelor timpului şi mişcării, care, dimpotrivă, se subordonează unui principiu superior, care poate fi numit principiul dinamic (dinamic nu în sensul forţei şi intensităţii ci în cel al propulsiei şi al activităţii).

Acest principiu este reprezentat prin raportul vital care leagă şi uneşte intim între ele fracţiunile mişcării. Acest dinamism sintetizează mişcările elementare într-o mişcare superioară unică; realizează acest lucru aplicând unei porţiuni mai mici sau mai mari dintr-o anumită mişcare caracteristicile tendinţei de elan cu care se începe o mişcare, iar porţiunii care rămâne din respectiva mişcare - caracteristicile de sfârşit şi de repaos cu care şi prin care se termină mişcarea.

Ritmul, după Platon, înseamnă ordine, adică sinteză. Pluralitatea necesară în mişcările succesive[2] este ordonată când aceste mişcări succesive îşi pierd autonomia pentru a se integra în sinteza unei mişcări mai extinse, completă în sine însăşi, capabilă singură, fie în muzică, fie în poezie sau elocvenţă (oratorie), să exprime un gînd bine definit.

Atâta timp cât lipseşte între mişcările particulare un unic raport de la elan (în greceşte: *arsis*) la repaos (în greceşte: *thesis*), lipseşte ordinea, sinteza, unitatea, iar diferiţii termeni intermediari pot fi consideraţi în acelaşi timp atât termeni „ad quem" cât şi termeni „a quo". Când, dimpotrivă, graţie intervenţiei principiului dinamic mişcările izolate se ordonează, adică se pun între ele în relaţie de arsis şi thesis, atunci diferiţii termeni intermediari nu mai sunt în acelaşi timp termeni „ad quem" şi termeni „a quo" ci ori una, ori alta. Astfel, prin acţiunea relaţiei cinetice arsis-thesis, două porţiuni mai mult sau mai puţin ample de mişcări elementare succesive formează un singur ritm, adică o mişcare ordonată unică, deoarece aceste porţiuni se află între ele ca două părţi incomplete, dar potrivite între ele, ale unui lucru unic: elanul chiamă în mod necesar un sprijin (o revenire, o aşezare) şi un repaos, ca un complement al său.

Această sinteză a unor mişcări parţiale într-o mişcare superioară, prin intervenţia legăturii reprezentate de raportul arsis-thesis, se prezintă din punct de vedere filosofic ca un concept mai elevat, mai formal al naturii ritmului în general şi se poate defini: o *organizare cinetică* a mişcării, care are *mişcările* drept materie ordonabilă şi *o mişcare* ca principiu ordonator. Sunt deci, pe drept, chemate arte ale mişcării, artele a căror formă este ritmul: atât materia lor cât şi forma lor sunt de natură cinetică, adică aparţin fenomenelor mişcării.

În timp ce termenul „metrică" îmbrăţişează tot ceea ce este măsură şi depinde de ordinea statică, termenul „ritmică" cuprinde tot ceea ce rezultă din ordonarea cinetică a mişcării.

### *Art. 2. Despre ritmul muzical*

§1. *Definiţie*: ritmul muzical este ordinea mişcării muzicale.

A. Elementul material care terbuie studiat mai întâi este mişcarea muzicală în sine însăşi.

Această mişcare este diversă în funcţie de diversitatea fenomenelor care constituie şi însoţesc emisia sonoră.

a) o primă mişcare fizică, locală, rezultă din vibraţiile sonore care se propagă prin unde. Nu ne interesează, chiar dacă, poate, există oarecare raporturi între această mişcare şi ritm...

b) o a doua mişcare, muzicală în sens strict, rezultă din variaţiile calităţilor sunetului.

Această mişcare va fi:

- de ordin melodic: se trece de la un sunet acut la un sunet grav, sau invers; trecere, deci mişcare; mişcare, deci substrat posibil al ritmului.
- de ordin intensiv: se trece de la un sunet *piano* la un sunet *forte*, sau invers; succesiunea intensităţilor diferite constituie o mişcare ordonabilă. Această mişcare este continuă sau discontinuă după cum trecerea de la intensitatea puternică la cea slabă (sau invers) este subită sau progresivă.
- de ordin fonetic: se face simţit un timbru şi apoi un altul; succesiune reală de la o calitate la alta; trecere, mişcare; deci materie „ritmizabilă".
- de ordin cantitativ: după un sunet scurt vine un sunet lung; succesiune de durate diverse deci, în sens cert, mişcare.

---

[2] Cf. Ferretti - *Grammatica*, p. 44 la sfârşit.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi această ultimă mişcare nu este de natură pur muzicală: durata nu este o proprietate a sunetelor. Dimpotrivă, această mişcare de ordin cantitativ ar fi, formal, o mişcare psihologică.

c) mişcare muzicală psihologică, constituită din fenomenele de care emisia sonoră este însoţită sau le provoacă în conştiinţa executantului sau a ascultătorului.

Parţial, această mişcare este subiectivă: nu există în afara conştiinţei umane care percepe piesa muzicală. Astfel tempo-ul, mişcarea măsurată, nu există ca tempo, în afara examinării mentale. Mişcarea cantitativă este mai mult o mişcare psihologică decât o mişcare fizică. Scurtimea sau lungimea duratelor sunt măsuri care nu există, decât în mintea noastră.

Apoi dacă succesiunea măsurilor mişcării constituie ea însăşi o mişcare, această mişcare există în conştiinţa auditorului, care adaugă la sunetul scurt, auzit mai întâi, un „ordo ad", o tendinţă spre sunetul lung care urmează.

Parţial, această mişcare psihologică este obiectivă. Se bazează pe emisia sonoră auzită în momentul de faţă, sau în trecut, deci pe una sau pe mai multe din mişcările indicate mai sus. O anumită tendinţă sau caracterul concluziv conferit unor sunete într-o succesiune melodică (mersul obligatoriu de la sensibilă la tonică etc.) iese din mintea şi din voinţa artistului, sub influenţa obiceiurilor, a memoriei, a educaţiei muzicale... Acest caracter are adesea un fundament şi o justificare în legile fizice ale acusticii; dar, de exemplu, saltul de la dominantă la tonică nu are valoarea sa deplină de închidere decât în conştiinţa auditorului.

Mişcarea psihologică muzicală este produsul minţii compozitorului, reprodus în mintea executantului şi în cea a auditorului. Se prezintă ca suma tuturor modificărilor obiective şi subiective ale sunetelor succesive, şi poate fi considerată ca subiectul adecvat al organizării (ordonării) ritmice.

B. Elementul formal, „causa formalis" a ritmului - deci ritmul însuşi - este ordinea, sinteza, unitatea care rezultă din proporţia şi coordonarea dintre părţile mişcării muzicale.

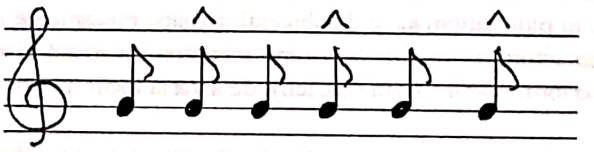
Pentru a crea această ordine în mişcarea muzicală este necesar şi (totodată) ajunge principiul de ordine numit dinamic. Prin intermediul acestuia părţile mişcării muzicale sunt puse în raport de arsis - thesis, elan - repaus, şi deci fac o mişcare unică, completă prin ea însăşi, „un tot" ordonat.

După acel factor suprem al ordinei ritmice - relaţia arsis/thesis - , urmează ca o cauză subordonată principiul de ordine statică[3]; acesta ghidat de principiul cinetic stabileşte raporturile cantitative între porţiunile arsice şi cele tetice ale discursului muzical, precum şi în interiorul acestora. Se exprimă prin divizarea mişcării în timpi simpli şi timpi compuşi (măsurile muzicii moderne).

Factorul ritm este o relaţie şi orice relaţie presupune un fundament. Relaţia cinetică arsis-thesis se sprijină, în funcţie de muzici, ori pe ordinea intensivă, ori pe ordinea cantitativă, ori pe ordinea melodică, ori pe ordinea fonetică, ori pe mai multe, ori pe toate împreună; dar rămâne distincă de acestea. Succesiunea scurt-lung este substratul ritmului, nu este ritmul; la fel pentru succesiunea timp tare-timp slab, etc.

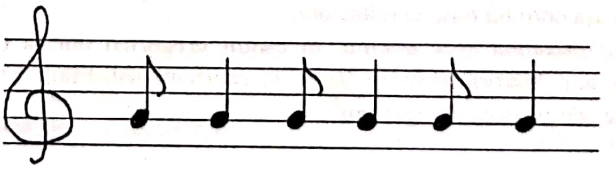
Teza distincţiei reale între ordinea ritmică şi celelalte patru ordini, se apără şi se admite cu uşurinţă.

Se iau trei serii de sunete şi în fiecare din acestea se variază doar una dintre ordinile de mai sus. În prima serie se variază doar intensitatea:



durata notelor este egală, intonaţia de asemenea. În această serie este categoric ritm.

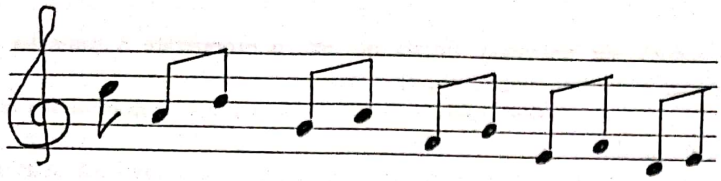
În cea de a doua serie variază doar durata:



intensitate egală = sunet pe o tastieră de orgă unde fiind egală presiunea aerului, este egală şi forţa sunetului. Intonaţie nevariată. Ritm este!!

În cea de a treia serie se schimbă doar înălţimea sunetelor:

[3] A supra raportului dintre cele două principii, cf. mai jos: Rimul şi măsura.



sunet din nou de orgă; deci intensitate invariabilă de la notă la notă; şi încerc să dau o durată perfect egală. Totuşi este ritm.

Dacă ritmul se confundă cu succesiunea de timpi tari şi slabi, cum putem explica faptul că lipsind intensitatea într-o serie de sunete, totuşi nu lipseşte ritmul? - Niciodată efectul şi cauza nu sunt acelaşi lucru; chiar dacă intensitatea ar fi cauza ritmului, tot ar trebui să distingem între ordinea ritmică şi ordinea intensivă!

Trebuie să spunem însă că intensitatea nu este „causa efficiens", nici constitutivul (componentul) formal al ritmului, după cum nu este nici cantitatea, nici melodia: altminteri ar trebui să spunem că un acelaşi efect este produsul unor cauze diferite. Din punctul de vedere al unei filosofii sănătoase acest lucru este de neacceptat.

Constitutivul formal al ritmului este un raport specific, simultan (concomitent) raporturilor dintre tare şi slab, scurt şi lung, acut şi grav; raport întemeiat, sprijinit pe acestea, dar distinct de acestea: fenomenul ritmic aparţine ordinei cinetice, şi nu oricăreia dintre cele trei ordini cantitativă, intensivă, melodică şi nici ordinei fonetice...

În fiecare dintre cele trei serii de sunete s-a verificat între un sunet şi sunetul următor raportul de la elan spre repaos; de la un act imperfect, început, spre un act perfect, împlinit; de la tendinţă, apel înspre satisfacţie (realizare); de la începutul unei mişcări spre sfârşitul acestei mişcări.

De aici încolo vom numi „arsis" prima fază a ritmului, respectiv „terminus a quo", şi „thesis" a doua fază - „terminus ad quem".

Dacă ritmul este constituit dintr-o relaţie şi dacă relaţia este viaţa (fiinţa, existenţa), noţiune (categorie) mai puţin materială - În Dumnezeu există Relaţii...! - se poate vedea de ce vorbind despre frumosul muzical şi despre ritm, se poate spune că este un lucru imaterial, aproape spiritual.

O întrebare de pură filosofie se leagă de această doctrină a ritmului; ritmul rezultă dintr-o relaţie; ori relaţiile sunt percepute doar de intelect; deci percepţia formei muzicii ar fi de ordin intelectual şi nu sensibil?

Animalele percep, oare, ritmul?[4]

§2. *Diviziunea.*

Ritmul muzical de divizează în ritm liber şi ritm neliber.

a. Ritmul neliber, (numit şi măsurat) este cel al muzicii figurate (culte) clasice şi moderne. Lipseşte libertatea ritmică atunci când elementele mişcării sunt grupate mereu sau aproape mereu în acelaţi fel; sau, mai simplu, când măsura este uniformă pentru întreaga piesă. Faptul că diviziunile minime introduse în piesă prin bara de măsură sunt toate egale ca lungime şi durată, conferă mişcărilor o regularitate aproape pendulară: de tipul marşului unei companii de soldaţi sau al ritmului unei inimi care bate normal.

Simetria riguroasă este în plus subliniată şi de obiceiul aproape mecanic de a accentua cu putere primul timp al măsurii. Îi revine compozitorului sarcina de a rupe monotonia variind dispunerea, valoarea, numărul notelor scurte sau lungi din interiorul măsurii (arta metricii), de a varia locul lui arsis şi thesis prin intermediul sincopei, etc...

b. Ritmul liber este cel al muzicii greceşti, al cântului gregorian şi al polifoniei clasice. Este liber pentru că nu este constrâns să observe aceeaşi măsură de-a lungul unei întregi piese sau într-o anume parte dintr-o piesă; este liber pentru că măsurile binare alternează liber cu cele ternare. În muzica liberă lipseşte acel sens al încadrării, caracteristic aşa numitei muzici măsurate.

Libertate nu înseamnă însă anarhie. În cântul gregorian durata timpilor simpli, gruparea acestora în timpi compuşi nu sunt lucruri arbitrare lăsate la capriciul solistului ori dirijorului. În plus, legile proporţiei erau cunoscute de compozitorii gregorieni[5].

§3. *Unele definiţii care trebuie respinse* .

Definiţiile ritmului care confundă fenomenul ritmic cu fenomenele cantitative, intensive sau melodice, trebuie respinse. Este bună doar definiţia care se verifică în toate ritmurile.

Definiţiile ritmului care nu admit alt substrat al ordinii ritmice decât variaţiile de intensitate, sunt insuficiente. Aceasta, de pildă: „Ritmul este distribuţia simetrică a timpilor tari şi slabi, care revin periodic într-o frază muzicală".

---

[4] Asupra filosofiei ritmului, Cf. **Revue Grégorienne**, articolele lui D. Frénaud, anii 1935, 1936, 1937.

[5] Cf. Mocquereau, *Nombre mus.* I. *Introduzione*, pag. 9; Ferretti, *Grammatica*, pag. 110.

Scanned with OKEN Scanner

Această definiţie este adevărată doar pentru muzica măsurată, dar nici măcar pentru toate speciile şi piesele acesteia. Atunci când este aplicată poeziei antice, nu se mai verifică. Ritmul poetic antic se bazează pe succesiunea armonioasă de silabe lungi şi silabe scurte: lipsind alternanţa regulată de sunete tari şi de sunete slabe, ar lipsi ritmul!
O asemenea definiţie este incompletă, deci insuficientă.
Pare mai puţin nefericită următoarea definiţie: „Ritmul este ordinea şi proporţia în spaţiu şi în timp. Ritmul muzical constă în esenţă din succesiunea a doi timpi inegali, primul uşor, al doilea sprijinit".
Totuşi rămâne mereu pericolul de a traduce „uşor" (leggero) = slab şi „sprijinit" (appoggiato) = tare (forte).
Trebuie respinse definiţiile care confundă ritmul cu măsura şi de asemenea cele care consideră că ritmul constă din simpla succesiunea sau învecinare a măsurilor egale sau inegale.

Concluzie.
Din ceea ce s-a spus până acum, rezultă necesitatea studiului ritmului gregorian. Nu este suficient să cunoaştem numele notelor şi grupurilor de note; nu este suficient să ştim să intonăm intervalele mai dificile cu o voce bine impostată; trebuie pe lângă acestea să ordonăm în modul cel mai perfect posibil fiecare mişcare muzicală. Importanţa studiului muzicii gregoriene este scoasă în relief de un fapt istoric şi anume de decadenţa cântului gregorian. Dacă acest cânt gregorian, atât de înfloritor până în secolele IX, X, a fost apoi mai mult sau mai puţin desconsiderat, a fost pentru că această muzică a pierdut un element esenţial: ritmul său. Părăsirea progresivă a vieţii liturgice, pervertirea codicelor prin greşelile şi scăpările din vedere ale copiştilor, entuziasmul exclusiv pentru „arta nouă", teoriile (false) ale falşilor reformatori - nu sunt singurele cauze ale decăderii cântului gregorian; mai este de luat în considerare şi lipsa de precizie, atât în învăţarea ritmului cât şi în notarea sau reprezentarea sa grafică.
O critică (obiecţie) făcută studiului sistematic al ritmului este următoarea: fiecare melodie are ritmul său; ritmul diferă de la melodie la melodie; nu se poate, deci, stabili o metodă care să fie valabilă pentru toate cazurile şi este mai bine să se lase cântăreţului interpretarea integrală a melodiei sale.
Răspundem că nimeni nu este capabil să interpreteze ritmul unei melodii fără ajutorul unor norme generale.
Cei care cred că o fac independent de orice sistem, au în relitate tehnica lor, obiceiurile lor uşor de recunoscut!
Ori pentru ca o tehnică să fie de o înaltă valoare, trebuie ca ea să se sprijine pe criterii ştiinţifice şi să fie confirmată de experienţă; iar când este vorba de artă, trebuie să poată fi aplicată la cazurile cele mai diferite.
Tehnica ritmului gregorian pe care o propunem întruneşte sufragiile noastre pentru că se prezintă cu aceste garanţii. Oricum, credem că arta este mai ameninţată de absenţa completă de sistem, decât de supunerea inteligentă la un sistem, chiar dacă nu absolut perfect.

## Partea a II-a. Ritmul gregorian în special.

### Cap. II - Ritmul melodiei în sine.

#### Art. 1 - Elementele statice ale ritmului.

§1. Timpul prim.
În general timpul este „măsura mişcării şi repaosului". Oriunde este mişcare fizică, în mod necesar este şi durată, ba mai mult, poate fi timp. Timpul nu există ca timp, în afara examenului minţii: o porţiune a unei mişcări va fi considerată ca un „quid unum"; este luată ca măsură pentru alte mişcări şi ca unitate de timp.
În muzică, „tempo"-ul[6] reprezintă în sens larg mişcarea aleasă pentru o piesă.
În sens restrâns, timpul semnifică: „o durată fixă şi absolută prin care se măsoară diferitele valori cantitative ale notelor unei piese".
Înţeles astfel, timpul este numit „timp prim"; este „hronos protos" al grecilor; „prim" pentru că valoarea sa nu este apreciată prin confruntare cu o alta (tot astfel se vorbeşte despre principii prime): este presupus de alte valori cantitative, nu este considerat nici un altul înaintea sa.
Existenţa timpului prim face posibilă existenţa măsurii, agregat cu un număr precis de timpi primi.

[6] În limba italiană, aşa cum reiese din text, se utilizează un singur cuvânt - „tempo" - în două accepţiuni teoretic-muzicale; în limba română utilizăm în teoria muzicală două cuvinte, pentru respectivele sensuri: „timp" (traducerea românească a cuvântului italian) şi „tempo" (preluarea ca atare a cuvântului italian). N. tr.

Scanned with OKEN Scanner

Face, de asemenea, posibilă organizarea internă a măsurii: notele sunt mai mult sau mai puţin lungi prin raportare la timpul prim.

În toate muzicile există timpul prim. Şi în toate muzicile se bucură de proprietatea invariabilităţii; tot în funcţie de muzici, i se recunoaşte calitatea divizibilităţii sau indivizibilităţii.

a. Invariabilitatea este calitatea esenţială, proprietatea timpului prim. Ţine de natura măsurii şi, mai ales, a unităţii de măsură, a măsurii-tip, să nu varieze. Timpul prim fiind unitate de măsură, nu se poate schimba după plac în timpul unei piese. Indicele metronomic, care exprimă în mod mecanic durata timpului prim, nu poate fi retuşat la fiecare bătaie !

b. A doua calitate a timpului prim este, după muzici, divizibilitatea sau indivizibilitate.

În muzica figurată (cultă, clasică sau modernă) timpul prim este divizibil, adică admite valori inferoare sieşi. În muzica instrumentală mai modernă divizibilitatea merge până la pulverizare.

În muzica veche, greacă şi gregoriană, timpul prim este indivizibil: este durata minimă care nu admite valori inferioare sieşi.

Alegând optimea ca timp prim, nu vor exista şaisprezecimi nici pentru ochi în transcriere în notaţie modernă, nici pentru ureche în execuţia practică.

Între două note simple care se succed nu se va simţi o diferenţă apreciabilă de durată. A doua notă din *clivis* durează cât prima; a treia notă din *climacus* valorează cât prima şi cea de a doua.

În muzica greacă timpul prim era de asemenea cel mai scurt, era necompus şi deci nu putea fi divizat; era atomul ordinii cantitative. „Tocmai această indivizibilitate a timpului prim, spune abatele Ferretti, conferea muzicii greceşti şi conferă şi astăzi muzicii gregoriene o mişcare, un ritm calm, senin şi maestos[7]. Respectarea principiului invariabilităţii şi indivizibilităţii timpului prim este de cea mai mare importanţă practică. Într-adevăr, nu ar mai putea exista între durate nici raport, nici proporţie, dacă ar varia unitatea de timp. Nu ar mai fi diferenţă între ritmul liber şi ritmul măsurat dacă timpul compus ternar nu ar avea o durată mai mare decât timpul compus binar, dacă prima notă valorează o optime iar următoarele două sunt două şaisprezecimi; sau dacă cele trei note ale timpului ternar ar fi egale cu un triolet. Dacă durata timpilor ar fi arbitrară, s-ar cădea în anarhie ritmică"!

Durata care trebuie să fie aleasă pentru timpul prim.

Dacă timpul prim este durata cea mai scurtă, indivizibilă, nu poate suporta două silabe. Trebuie să dăm timpului prim o durată medie, aceea necesară pronunţiei clare a unei silabe. În vechime se stabilea această durată pe bătaia inimii; fiind normală o inimă care bate de 70-80 de ori pe minut, aceasta era mişcarea medie, Andante-Allegretto.

Pentru mişcarea melodiilor gregoriene, uzanţa actuală ar fi de a nu varia indicele metronomic dincolo de 110, ....160; tempo-ul just este cel care ia în considerare mai ales caracterul piesei, dar şi ambianţa, masa corală, cultura vocală.

Bunul gust şi simţul artistic determină ce diferenţă trebuie făcută între *alleluia* şi *alleluia*, între un *gradual* şi alt *gradual*.

Mocquereau indica pentru Alleluia *Pascha nostrum*: MM ♪ = 152; pentru Alleluia *Assumpta est*: MM ♪ = 160; pentru Gradualul *Constitues eos* al Sf. Petru şi Pavel: MM ♪ = 126.

În orice caz trebuie amintit că stilul adecvat cultului catolic este stilul nobil; deci să se evite un mers prea rapid, propriu stilului galant.

§2. Timpul simplu.

Atât timpul prim cât şi timpul simplu sunt reprezentaţi în notaţia gregoriană fie prin *virga* , fie prin *punctum* fie prin romb (*apostropha, oriscus, quilisma*) şi transcrişi în notaţia modernă prin optime ♪

Logic este însă să deosebim timpul simplu de timpul prim după cum este logic să distingem lucrul măsurat de măsura propriu-zisă. Timpul prim este unitatea de măsură rigidă aproape abstractă, care variază de la piesă la piesă dar niciodată în cadrul aceleiaşi piese.

Timpul simplu, în schimb, este durata concretă dată dotelor cântate, susceptibilă de uşoare modificări, fie de prelungire, fie de scurtare. Atunci când în cântare se scurtează puţin sau se lungeşte o notă, nu timpul prim îşi schimbă valoarea ci mai curând timpul simplu, care din raţiuni artistice nu este măsurat matematic.

Timpul simplu scurtat se numeşte „condensat" („concentrat"). Scurtarea nu va fi aplicată aproape niciodată asupra unei singure note ci mai mult asupra unui întreg grup sau a unei incizii; dacă, din întâmplare, scurtăm un timp simplu izolat, acesta nu va fi însă faţă de cel precedent sau de cel următor în raport de şaisprezecime la optime.

*Episema* orizontală (sau *trattina*) care se pune deasupra unui punctum sau unei virga , aduce o lărgire a timpului simplu, lărgire care poate fi de 1/4, 2/4, 3/4 de timp în funcţie de caz şi de gustul executantului, ca

[7] Grammatica, pag. 46.

Scanned with OKEN Scanner

regulă neajungând până la dublarea valorii notei sau, mai bine spus, până la transformarea timpului simplu într-un timp compus binar: aceasta o va face punctişorul adăugat notei.
Invariabilitatea timpului prim nu înseamnă că mişcarea generală trebuie să fie stilizată, mumificată! nu face ca prima şi ultima bătaie să fie de o durată cronometric egală: piesei i-ar lipsi atunci căldura şi viaţa! Opinia că „în gregorian toate notele sunt egale" nu este ştiinţifică şi este antiartistică. A şti să distribui bine nuanţele de accelerare şi de încetinire este o artă, care se numeşte: agogica[8].
§3. Timpul compus.
Timpul compus este un agregat de 2 sau 3 timpi simpli, analog măsurii moderne.
În această porţiune a mişcării muzicale, cele 2 faze ale ritmului, atunci când există, nu sunt niciodată în cuvenitul raport arsis-thesis; deci timpul compus nu este ritmat: ultima notă nu este niciodată tetică şi de fapt nu are niciodată un sprijin (arsis). A folosi cuvântul ritm pentru timpul compus este abuziv şi duce la confuzii; mai potrivit ar fi să se vorbească de măsură.
Timpul compus binar constă din 2 timpi simpli; timpul compus ternar constă din 3 timpi simpli. Grupurile de mai mult de 3 timpi sunt întotdeauna reductibile la combinaţii binare şi ternare.
Posibilitatea de a reduce agregatele ritmice mai complexe la componente binare şi ternare este demonstrată ştiinţific de psihologia experimentală[9] şi este confirmată de practica celor care predau metodica.
Timpul compus binar are două forme:

- forma distinctă: doi timpi simpli şi două ictusuri individuale

a e =

- forma contractată: doi timpi simpli şi un singur ictus individual

a. =

Timpul compus ternar are trei forme:

- forma distinctă: trei timpi simpli şi trei ictusuri individuale

a e i =

- forma contractată: trei timpi simpli şi numai un ictus individual

a =

- forma mixtă: trei timpi simpli şi două ictusuri individuale

a e =

Durata timpului compus binar nu trebuie, de regulă, să depăşească doi timpi primi; durata timpului compus ternar nu trebuie să fie redusă la mai puţin de trei timpi primi; în practică trebuie în mod cu totul special să avem grijă să nu tratăm timpii compuşi ternari ca triolete.
Durata timpului compus, ca şi cea a timpului simplu, va putea fi, pe parcursul frazei melodice, atât lărgită cât şi condensată, dar din acest fapt nu trebuie să rezulte vreo confuzie între ternar şi binar.
Timpul compus reprezintă în ritm una singură dintre cele două faze (arsis-thesis); tocmai de aceea se poate afirma că este un singur timp ritmic.
Diviziunea şi subdiviziunea melodiei în timpi compuşi este evidenţiată prin episema verticală, care, într-un anume sens, are funcţia barei de măsură. Episema este semnul ictusului ritmic: un timp compus poate avea unul, două sau trei ictusuri individuale, după cum se prezintă în forma distinctă, contractată sau mixtă: nu va avea însă decât un singur ictus ritmic, întotdeauna pe prima notă.
Cu privire la raporturile dintre neume şi ritm, neume şi tempo, timp compus sau măsură şi ritm, a se vedea mai departe: Art. 4.
De notat că diferitele sisteme ritmice diferă între ele mai ales prin conceptul diferit pe care-l dau timpului prim şi timpului compus[10].

***Art. 2 - Ictusul ritmic.***

§1. Noţiunea de ictus ritmic.
Numele de „ictus" dat unui fapt ritmic este cu atât mai nefericit cu cât sugerează ideea intensităţii tari, a lovirii cu vocea pe nota ictică. Adeseori confuzia, căreia acest termen îi dă naştere, conduce la utilizarea cuvântului „accent" drept sinonim al cuvântului „ictus". Este o confuzie pentru că ictusul-accent aparţine ordinii intensităţii în timp ce ictusul ritmic aparţine, în sine, ordinii mişcării.
Termenul „ictus" este, deci, în mod fericit înlocuit de cuvântul „sprijin", sau „atingere" ritmică. Rămâne totuşi în uz pentru că a fost folosit de teoreticienii vechi.

---

[8] Cf. H. Riemann.
[9] Cf. *Nombre mus. I. Introduzione.* Pag. 8.
[10] Cf. Teoria superiore.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvântul „ictus" se ia uneori în sensul de „episema"; adică în loc să se facă referire la semnificaţie se face referire la semn, la liniuţa pusă sub nota ictică.

Natura ictusului.

Ictusul are o valoare dublă:

a. Valoare metrică: ictusul indică prima notă a timpilor compuşi; coincide întotdeauna şi numai cu primul timp a ceea ce în cântul gregorian echivalează cu măsura din muzica figurată. Deci locul ictusului determină subdiviziunile binare şi ternare.

b. Valoare ritmică: „Caracteristica ictusului ritmic este aceea de a se găsi întotdeauna în punctul de sosire, de sprijin, de repaos, al ritmului elementar".

„Atingerile" ritmice sunt timpii purtători de ritm, în sensul că în afara ictusului nu este niciodată thesis; ictusul poartă mişcarea ritmică aşa cum pilaştrii poartă arcul unui pod. Cu ictusul şi numai cu el începe faza tetică a ritmului: ritmul este incomplet, nu progresează, dacă nu găseşte aceste puncte de sprijin şi de repaos, definitiv sau provizoriu.

Totuşi, dacă orice thesis vine pe un ictus, nu orice ictus vine în thesis.

Dacă arsis-ului îi convine intensitatea forte, în schimb thesis-ului - intensitatea slabă; totuşi nu lipsesc exemple de thesis în forte. Nuanţele dinamice nu se restrâng la o singură notă ci se extind la timpul compus întreg, ba chiar la inciză sau la toată fraza.

Raporturile ictusului cu cantitatea.

Ictusul ritmic, în sine, nu este nici lung nici scurt: nu este un indiciu cantitativ ci cinetic. Totuşi, între două cantităţi, una scurtă şi cealaltă lungă, preferinţa sprijinului ritmic va fi pentru cantitatea lungă, pentru că în mod normal începutul cantităţii lungi coincide cu începutul măsurii; mai mult, în ritmica gregoriană nu se admite sincopa, deci niciodată ictusul ritmic nu va sta pe o notă scurtă dacă nota următoare sau cea precedentă este lungă.

O altă raţiune a acestei preferinţe ar fi afinitatea ictusului faţă de thesis (în analiza ritmurilor elementare, orice ictus este tetic); ori thesis are preferinţă pentru lungime, făcându-se mai bine simţită printr-o rărire (rallentare), deci ictusul care coincide cu thesis va coincide şi cu cantitatea lungă.

Raporturile ictusului cu accentul tonic latin.

Trebuie să precizăm că ictusul nu este considerat aici în acelaşi sens ca în poezia tonică post-clasică; vorbim despre ictus ritmic şi nu despre ictus metric.

Ictusul ritmic şi accentul tonic sunt lucruri distincte, nesuprapunându-se în mod necesar. Ictusul se referă la ritmul cuvântului, accentul la acuitate şi intensitate. Dacă se ia un cuvânt izolat din două silabe: De-us, el poate şi, după teoreticienii vechi, trebuie să fie considerat ca un ritm, adică găsim aici un arsis urmat de un thesis. Cum este natural, thesis coincide cu silaba finală (slabă pentru că este neaccentuată, lungă pentru că este finală). Dar ictusul ritmic indică orice thesis, deci în cuvântul ritmat sprijinul ritmic (nu intensiv!) coincide cu silaba finală: Dé -us şi nu Dé-us.

Silaba accentuată a cuvântului spondaic izolat este privată de sprijin ritmic, deci episema verticală, semn al ictusului, precum şi al thesis-ului din ritmul elementar, nu se confundă cu accentul acut pus deasupra silabei tonice: două semne diferite sunt inutile pentru o semnificaţie unică!

Raporturile ictusului cu fazele ritmului: ictusul tetic şi ictusul arsic.

În mişcare, locală sau de alt tip, un termen intermediar poate fi considerat fie ca „terminus ad quem" fie ca „terminus a quo". Astfel sprijinul piciorului în mers este tot atât finalul unui pas cât şi începutul pasului următor.

O altă comparaţie în acest sens ar fi cea a unui cal în galop. Atât timp cât se străduieşte să ajungă la ţintă, aleargă prin salturi succesive; când atinge pământul sprijinul este simultan sfârşitul unui salt şi începutul saltului următor, ictus tetic (terminus ad quem) şi ictus arsic (terminus a quo). Totuşi se poate spune că în galop salturile nu au acelaşi caracter înainte şi după ţintă: calul nu se opreşte deodată pe linia de sosire, mai aleargă încă o bucată; dar tendinţa, intenţia sunt schimbate: înainte de ţintă făcea efort pentru a ajunge, se avânta, gândul călăreţului era de a merge bine; odată trecut finişul, nu mai este elan, sau mai degrabă
este vorba despre o pierdere treptată a elanului dobândit; intenţia călăreţului este de a frâna şi de a se odihni.

Înainte de ţintă salturile şi deci ictusul sunt de caracter arsic, după ţintă salturile şi ictusul sunt de caracter tetic.

În mişcarea muzicală: anumite ictusuri aparţin fazei arsice, altele fazei tetice a ritmului.

În ritmul elementar, ictusul este mereu şi numai tetic.

În ritmul simplu, când cuprinde două ictusuri, primul este arsic şi al doilea tetic.

Scanned with OKEN Scanner

În ritmul compus prin fuziune toate ictusurile fazei arsice au caracter arsic, toate ictusurile fazei tetice au caracter tetic.

Raportul dintre ictus şi intensitate.
Dată fiind natura cinetică a ictusului ritmic, acesta nu are, în sine, nimic de a face cu intensitatea. Ictusul nueste nici tare nici slab; poate fi şi una şi alta.
Cât priveşte prima notă a timpului compus, ictusul nu pretinde nici o lovire a vocii; în gregorian, ca de altfel şi în muzica figurată, primul timp al măsurii nu trebuie să fie mereu şi în mod egal, tare. Din punctul de vedere metric (adică al măsurii) ictusul este indiferent faţă de intensitate, pentru că ordinea metrică (raportul dintre notele lungi şi cele scurte) nu este nici identică nici legată în mod absolut de ordinea dinamică (raportul dintre sunetele tari şi cele slabe).
Din punct de vedere ritmic, ictusul poate fi ori tare, ori slab, pentru că poate fi ori arsic, ori tetic. Dar arsis-ul este de regulă tare; însă poate fi şi slab; thesis-ul este de regulă slab, dar există şi cazuri de thesis tare: ritmul gregorian nu se bazează pe intensitate.

Semnul utilizat pentru a indica sprijinul ritmic.
În muzica modernă, semnul utilizat pentru a distinge măsurile este bara verticală, care secţionează sistemul; în notaţia gregoriană barele mari, medii, minime, nu au o semnificaţie metrică (nu sunt bare de măsură) ci una ritmică (indică frazarea, ierarhia părţilor sintezei ritmice).
Semnul utilizat acum pentru a indica atât prima notă a unui timp compus cât şi locul exact fie al unui thesis, fie al unui arsis ritmic este o liniuţă verticală pusă subt o notă, sau uneori deasupra, care se numeşte „episemă verticală". Acest semn există şi în manuscrisele vechi dar nu cu semnificaţia precisă actuală; avea în vechime o valoare de prelungire ca şi episema orizontală.
Alte semne au fost utilizate de moderni înainte de acesta. Lhoumeau făcea subdiviziunea binară şi ternară cu ajutorul unor cruciuliţe (+) puse deasupra notelor. Mocquereau a început mai întâi cu punctişoare, unul pentru thesis şi două pentru arsis[11]. Apoi a utilizat o liniuţă verticală ataşată notei. A desprins-o, în fine, ca în prezent, pentru ca să nu se modifice forma notei.

Execuţia ictusului ritmic.
Ictusul este semnul divizării mişcării. Această divizare (subdivizare) rămâne mai ales un fapt psihologic şi nu pierde nimic dacă nu este altfel.
Ictusul nu este o calitate fizică a sunetului şi nu cere să fie făcut tot timpul perceptibil prin intermediul unei modificări fizice a acestuia.
Ictusul în sens de „episemă verticală" nu este mai puţin util decât bara de măsură în muzica figurată: ori asemenea bară de măsură nu se execută totuşi!
Ictusul ca indice al primului timp al măsurii se traduce sau nu printr-un impuls intensiv pe timpul ictic: principiul primului timp tare nu există în muzica gregoriană. Nu este suficient să dăm câte un accent tare din 2 în 2 sau din 3 în 3 note pentru a ţine gruparea respectivă în măsură. Legato-ul este mijlocul mai adecvat (perfect) pentru a traduce voinţa de a uni într-un singur grup cele 2 sau 3 note ale unui timp compus[12].
Cu ictusul arsic se iniţiază elanul, creşterea (crescendo) şi accelerarea. Cu ictusul tetic se iniţiaz faza de repaus, de descreştere (diminuendo), de rărire.

§2. Locul ictusului ritmic.
(Pentru acest paragraf se face trimitere la P. Ferretti - *Grammatica:* 8 reguli; 66 pag. precizează S. Toduţă).

***Art. 3 - Sinteza ritmică: diferitele picioare ritmice.***

§1. Piciorul ritmic. Chironomia.
Analiza prin timpi compuşi este insuficientă: timpii compuşi nu ajung nici pentru a explica ordinea mişcării, nici pentru a o crea. Dacă ne-am mulţumi să „batem" timpii compuşi, am ajunge la o execuţie rece, fără viaţă, ajungând repede la (un fel de) ciocănire. Bâlbâiala sau silabisirea nu este încă vorbire sau citire. Numărarea timpilor nu este cântare. Studiul ritmului nu se reduce la studiul măsurilor. Analiza prin timpi compuşi se face în vederea sintezei ritmice.

---

[11] Timbres grégoriens, 1897.
[12] Cf. Nombre musical, I, pag. 417.

Scanned with OKEN Scanner

Sinteza ritmică rezultă din relaţia arsis-thesis, realizată între elementele mişcării muzicale, fragmentate în timpi simpli şi compuşi. Fazele de elan şi relaxare se completează una pe cealaltă şi sunt cele două părţi ale unui lucru, unui ritm, unei mişcări ordonate. (Astfel în ordinea fizică cele două faze ale curentului electric se unesc într-o forţă unică.)

Ansamblul notelor aflate în raport de arsis şi thesis se chiamă ritm sau picior ritmic.

Termenul de „picior" se explică prin obiceiul antic de a organiza mişcarea ritmică cu piciorul „sau prin similitudine cu mişcările dansului şi ale mersului simplu al omului".

Piciorul ritmic nu se confundă cu piciorul metric. Piciorul metric începe sau cu arsis sau cu thesis. Piciorul ritmic începe întotdeauna cu arsis (exprimat sau subînţeles). Deci piciorul metric şi piciorul ritmic nu se suprapun întotdeauna.

Piciorul iambic, de exemplu, este constituit dintr-o scurtă urmată de una lungă, deci dintr-un arsis urmat de un thesis: este un ritm.

Trohaicul, în schimb, este una lungă urmată de una scurtă, deci thesis urmat de arsis; face un picior metric şi nu unul ritmic. Este deosebire între ritm şi metru[13]. Totuşi cuvântul tradiţional „picior" convine şi uneia şi celeilalte sinteze, într-un sens analog. În poezie, piciorul metric înglobează, de regulă, cel puţin două cuvinte.

În muzică piciorul ritmic înglobează doi timpi compuşi sau două măsuri (asupra raporturilor dintre ritmi şi măsură vezi mai jos).

Chironomia este cuvântul, derivat din limba greacă, care semnifică lege şi artă a gestului. Nu numai piciorul reglementa mişcarea: se folosea, şi se foloseşte astăzi aproape exclusiv, gestul mâinii.

Chironomia exprimă plastic în spaţiu ordonarea mişcării şi tempoului. Gesturile chironomice elementare se reduc la două: o ridicare a mâinii pentru arsis, o coborîre pentru thesis. Combinaţia dintre cele două gesturi trebuie să se facă orizontal, nu vertical, astfel: Chironomia trebuie să evidenţieze în faţa ochiului şi inteligenţei diversele curbe ritmice, asemănătoare unduirii diferenţiate a mării, acum calmă şi abia ondulată, acum mişcată şi albită de talazuri.

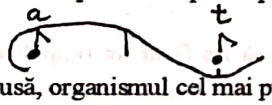
Oricărei specii de analiză metrică şi ritmică, îi corespunde o chironomie şi o scandare adecvate[14].

§2. Piciorul sau ritmul simplu.

Piciorul sau ritmul simplu constă dintr-un singur arsis şi un singur thesis.

În funcţie de extensia arsis-urilor şi thesis-urilor piciorul simplu se divide în două specii:

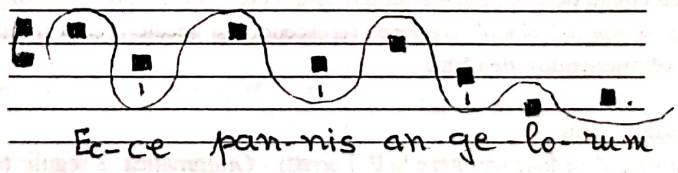
1. Piciorul elementar sau piciorul simplu cu timpi simpli are un singur timp simplu în arsis şi un singur timp simplu în thesis:

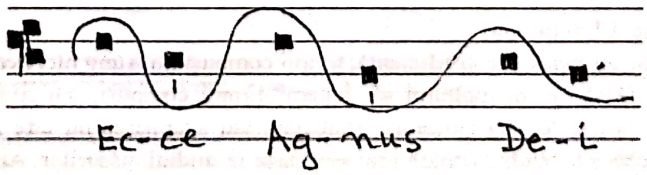



Este sinteza ritmică cea mai redusă, organismul cel mai puţin complex, aproape o celulă ritmică.

Acest picior nu este concluziv pentru că thesis-ul este prea scurt; nu se poate deci afla la sfârşitul piesei şi nu poate constitui singur edificiul ritmic. Se întâlneşte mai uşor în melodiile în stil silabic, în special având cuvinte şi cadenţe spondaice. În acest ritm ictusul este mereu şi numai tetic, căzând pe silaba finală a cuvântului; silaba accentuată face un arsis în aer.

Chironomia proprie acestui ritm este chironomia ondulată:

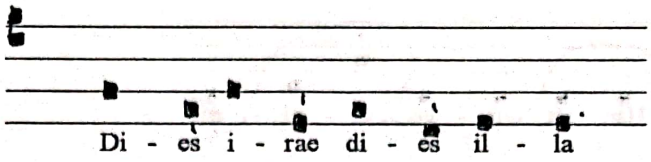



[13] Cf. Teoria superiore.

[14] Cf. Grammatica, pag. 59.

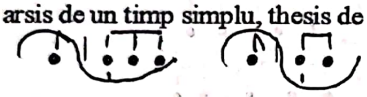
Scanned with OKEN Scanner



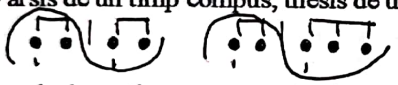

În primul exemplu avem trei picioare elementare; ultimul picior are un thesis de doi timpi simpli deci nu mai este un ritm elementar.
În al doilea exemplu primele două picioare sunt elementare; în al treilea exemplu - primele trei.

2. Piciorul simplu neelementar, sau piciorul simplu dezvoltat, sau piciorul simplu cu timpi compuşi are un timp compus, binar sau ternar, ori în thesis, ori în arsis, ori în ambele.
Sinteza este mai extinsă întrucât poate cuprinde unul sau doi timpi compuşi: se rămâne totuşi în ritm simplu pentru că avem un arsis de un singur timp ritmic, urmat de un thesis de asemenea de un timp ritmic.
După cum se dezvoltă ori arsis, ori thesis, ori şi unul şi celălalt, schemele ritmice posibile sunt 8; cel mai mic are 3 timpi simpli iar cel mai mare are 6.
Exemple:

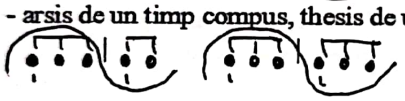
- arsis de un timp simplu, thesis de un timp compus:



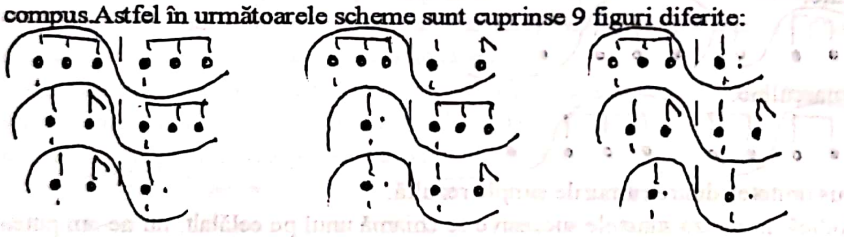
- arsis de un timp compus, thesis de un timp compus:



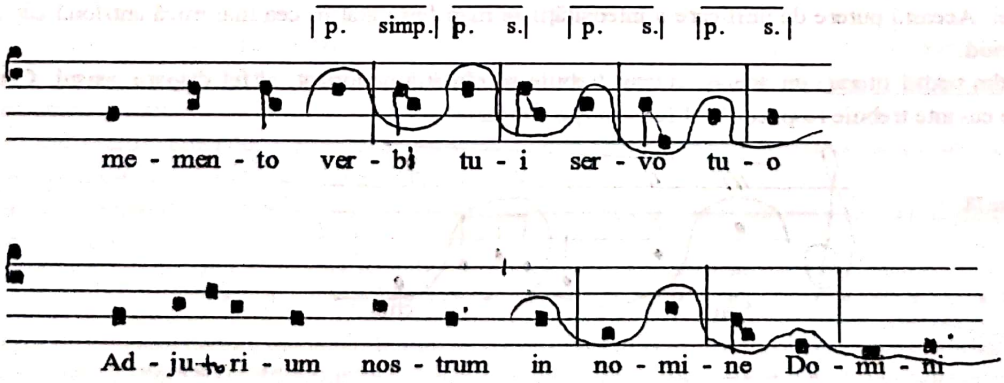
- arsis de un timp compus, thesis de un timp compus:



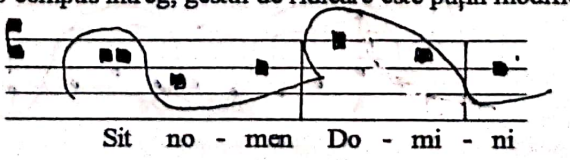
În plus, în orice schemă este varietate în funcţie de forma - distinctă, contractată sau mixtă - sub care se prezintă timpul compus.Astfel în următoarele scheme sunt cuprinse 9 figuri diferite:



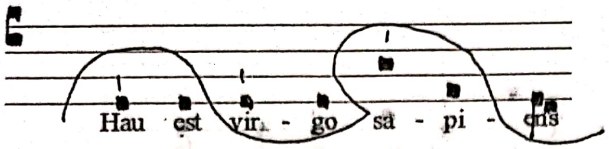
Chironomia reprezentativă pentru piciorul simplu dezvoltat este chironomia ondulată, atunci când nu este timp compus în arsis, ci numai o parte de timp compus:




Când, dimpotrivă, arsis-ul cuprinde un timp compus întreg, gestul de ridicare este puţin modificat şi chironomia primeşte numele de „ arsis recurbat“:




Scanned with OKEN Scanner




§ 3. Piciorul ritmic compus.

Definiţie: Un ritm sau picior este compus atunci când are mai mult decât un arsis sau un thesis, adică atunci când constă din mai mult de doi timpi ritmici.

Ritmul compus este specific incizei, ba chiar ar putea fi numit ritm-inciză.

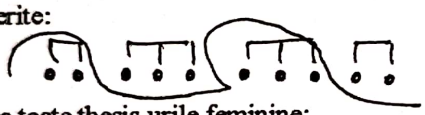
Ritmul compus se prezintă sub două forme:

1. forma juxtapusă,
2. forma contopită (turnată).

1. Ritmul compus prin juxtapunere rezultă din alăturarea sau legarea a două sau mai multe ritmuri elementare sau simple într-o inciză. Fiecare picior elementar sau simplu îşi păstrează (în acest caz) arsis-ul şi, respectiv, thesis-ul său.

Ritmurile simple juxtapuse pot fi asemănătoare:

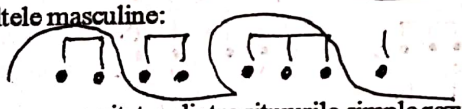
sau diferite:



pot avea toate thesis-urile feminine:

sau toate thesis-urile masculine:

sau unele feminine şi altele masculine:



Într-un asemenea ritm compus unitatea dintre ritmurile simple rezultă:

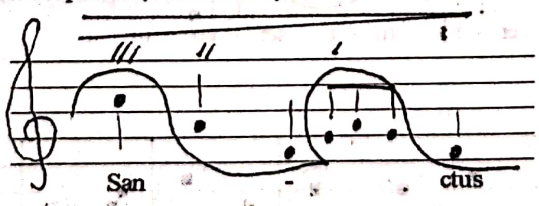
1° din legătura melodică: în inciză sunetele succesive se chiamă unul pe celălalt; nu ne-am putea opri în mijlocul incizei fără a crea impresia unei linii rupte...

2° din legătura intensivă: coborîrea de la forte la mezzo-forte sau piano, sau invers, se constituie într-o mişcare dinamică ce topeşte împreună şi le face să participe la o aceeaşi viaţă diferitele entităţi ritmice ale incizei sau ale frazei. Această putere de unificare a intensităţii se manifestă atât în cea mai mică antifonă cât şi în cel mai lung period.

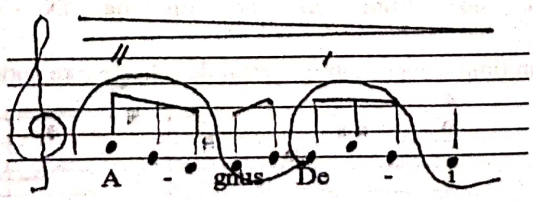
3° din textul literar: un acelaşi cuvânt trebuie să rămână nedivizat, altfel dispare sensul. Conexiunea logică dintre cuvinte trebuie respectată, altfel se naşte confuzie!

Exemplu:

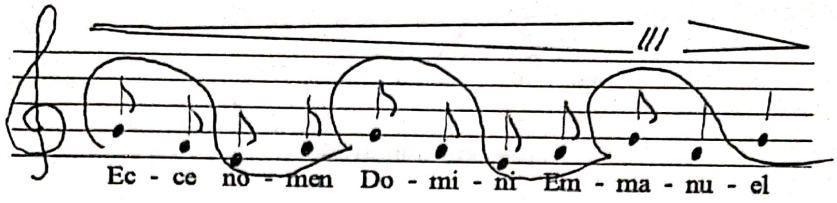
Missa IX



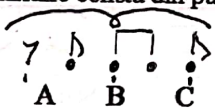

Missa III



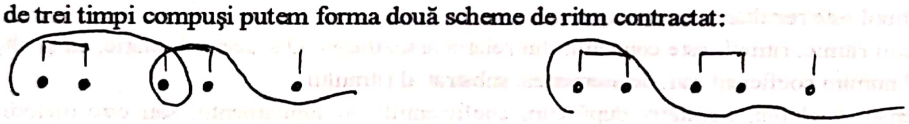

Scanned with OKEN Scanner



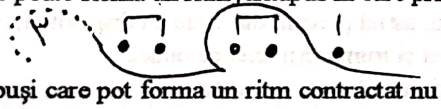

2. Ritmul compus prin fuziune rezultă din dezvoltarea arsis-ului sau thesis-ului sau a amândurora. Se numeşte picior sau ritm contopit, contractat, pentru că este o unire pe un acelaşi ictus a două ritmuri elementare simple.
Când în ritmul contractat două arsis-uri se succed unul după celălalt, se întâmplă ca punctul de sosire al primului ritm, elementar sau simplu, să fie considerat ca punct de plecare pentru cel de al doilea ritm, făcând abstracţie de caracterul tetic pe care l-ar fi avut în ritmul elementar sau simplu.
În ritmul contractat picioarele simple îşi pierd individualitatea lor ritmică, viaţa lor personală.
Diferenţa dintre ritmul juxtapus şi cel contractat constă din aceea că sinteza realizată în prima formă respectă fiecare ritm individual sau simplu, în timp ce sinteza compusă în cea de a doua formă face să dispară cu totul organizarea în ritmuri elementare sau simple: chironomia ritmului juxtapus este aceea a ritmului elementar sau simplu; chironomia ritmului contractat este specială şi se numeşte chironomie contractată (strânsă). Aceasta reprezintă fuziunea dintre arsis-uri prin intermediul unei bucle în jurul notelor cu ictus arsic şi înlănţuirea thesis-urilor prin intermediul unei linii descendente uşor înălţată înaintea notelor cu ictus tetic.
Cel mai mic ritm compus prin fuziune constă din patru timpi simpli, distribuiţi în trei timpi ritmici:



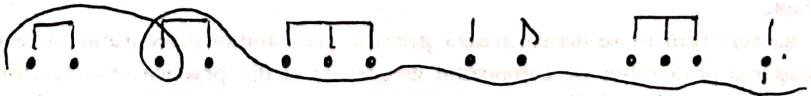

Grupul B este prin raportare la ceea ce-l precede un punct de sosire, care are sprijin sau atingere tetică; însă prin raportare la ceea ce urmează este punctul de plecare al unui nou elan, care conduce spre un nou thesis - C, repaosul definitiv al micii incizii.
Atingerea centrală B este deci, în funcţie de punctul de vedere în care ne situăm, fie „terminus ad quem"al unui ritm simplu, fie „ terminus ad quo" al altuia; sau este thesis faţă de ceea ce-l precede şi arsis faţă de ceea ce urmează, ca o coloană centrală care susţine două arcuri.
Atunci când avem diverşi timpi compuşi, primul dintre aceştia îndeplineşte funcţia de arsis, ultimul de thesis; dar grupurile centrale pot fi arsis sau thesis după caz şi melodie.
Cu o serie de trei timpi compuşi putem forma două scheme de ritm contractat:



N.B. Cu aceeaşi serie se poate forma un ritm juxtapus în care primul arsis ar fi subînţeles[15]:

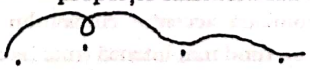


Numărul timpilor compuşi care pot forma un ritm contractat nu este limitat din punct de vedere teoretic. Există mari sinteze de 6, 7, 8... timpi compuşi. Aristoxene din Tarent (sec. IV a. Ch.) admitea o sinteză ritmică din 25 unităţi sau timpi simpli!
Varietatea din cadrul ritmurilor contractate este dată nu numai de numărul diferit de timpi, dar şi de diferitele mărimi şi forme care intră în alcătuirea acestora.
Putem avea, de exemplu, timpi compuşi binari, distincţi, în arsis, şi timpi compuşi ternari, distincţi, micşti sau contractaţi în thesis:



Un alt izvor de varietate rezultă din posibilităţile de a descoperi diferite proporţii simetrice sau asimetrice (egală, dublă, triplă, sesquialteră = o dată şi jumătate... etc) între numărul arsis-urilor şi cel al thesis-urilor contractate.
Mocquereau indică doar acest aspect al problemei ritmice. Se pare că toate ritmurile libere (nu) sunt supuse acestor proporţii matematice:

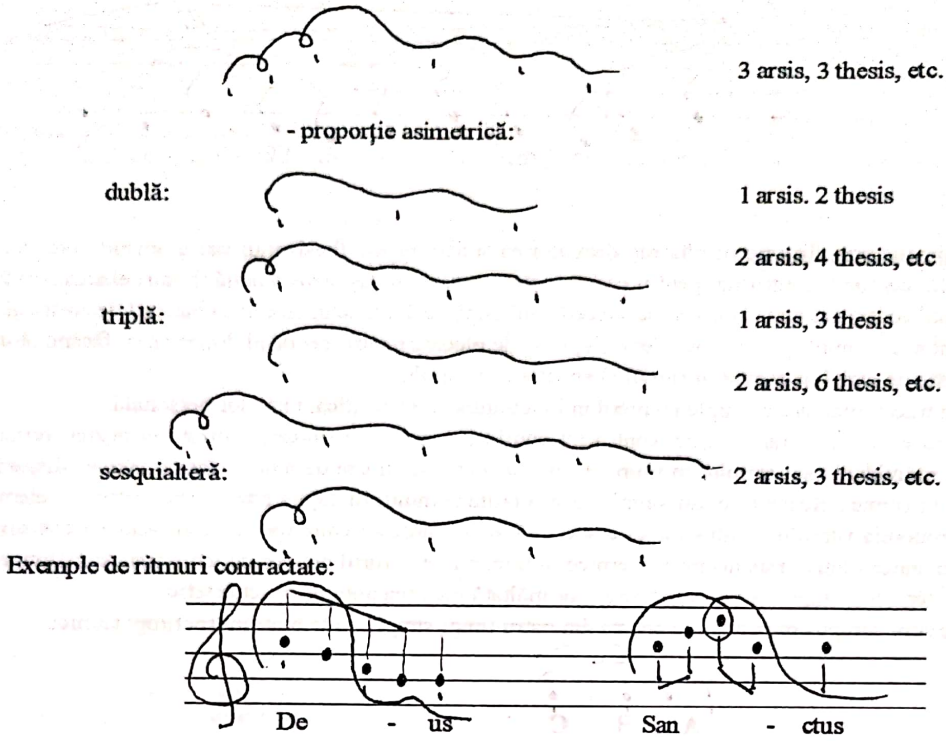
- proporţie simetrică sau egală



2 arsis, 2 thesis

[15] Cf. N. Mus. I, pag. 83.

Scanned with OKEN Scanner



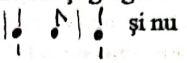
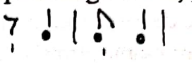

***Art. 4 - Coeficienţii ritmului.***

Ordonarea mişcării, ritmul, este distinct de cele 4 ordini - melodică, intensivă, fonetică, cantitativă - care constituie succesiunea sonoră. Prin aceasta nu se înţelege că ritmul este fără raport cu aceste ordini: se distinge de ele, nu este independent. Ritmul este o formă (aşa cum sufletul este „forma" corpului); nu există fără materia pe care trebuie să o perfecţioneze, adică fără mişcare - melodică, intensivă, cantitativă[16]. Ritmul este o formă pentru că este o ordonare, o sinteză, negarea divizării dintre două sau mai multe părţi ale mişcării: ca unitate în multiplicitate, ritmul este rezultanta unei relaţii.
Într-adevăr, efectul ritmic, ritmul, este constituit din relaţia arsis-thesis. Dar această relaţie, ca şi alte relaţii, are un fundament: îl numim coeficient sau, de asemenea, substrat al ritmului..
Ritmul este intensiv, melodic, cantitativ după cum coeficientul sau fundamentul său este melodic, cantitativ etc...Din percepţia sensibilă a acestor determinări calitative şi cantitative ale sunetului rezultă (nu pentru toţi în aceeaşi măsură) percepţia intelectuală a ritmului, astfel precum din vederea dispoziţiei, numărului, dimensiunilor coloanelor se poate avea sau nu sensul proporţiei şi frumuseţii unei colonade.
Coeficienţii ritmului gregorian sunt cantitatea şi melodia, nu intensitatea.

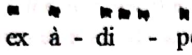
§ 1. Ritmul şi intensitatea.

1. Substratul ritmului gregorian nu este intensitatea: sinteza ritmică primară nu este un motiv de 2 sau 3 timpi, unul tare şi ceilalţi slabi. Ideea unui timp tare în măsura gregoriană binară sau ternară este un concept aprioric negat de fapte.
Valoarea acestei afirmaţii se demonstrează ştiinţific prin studiul paleografiei şi teoreticienilor vechi şi estetic prin cunoaşterea principiilor de compoziţie gregoriană şi din practica executanţilor şi dirijorilor dotaţi cu o adevărată sensibilitate estetică.
Lăsând primele două argumente, care ies din cadrul studiului nostru, să dăm o foarte scurtă schiţă a ultimelor două.
Compozitorii moderni caută să facă să coincidă, atât cât este posibil, accentul cuvântului cu primul timp al măsurii pentru că, în mod justificat sau nu, acest prim timp este considerat ca timp tare.
Compozitorii gregorieni nu încearcă să facă să coincidă accentul cuvântului latin cu prima notă a timpului compus, pentru că ei nu privesc această primă notă ca fiind mai intensă (mai tare).

[16] Din raţiuni de concizie şi de claritate nu vom vorbi despre ordinea fonetică ca despre o materie „ritmizabilă".

Se recunoaşte primul timp al măsurii, atât moderne cât şi gregoriene, prin lungimea sa; „măsura" normală a unei cantităţi lungi urmată de una scurtă este aceasta:  şi nu  .

A susţine că prima notă a timpului compus gregorian este tare, ar însemna să spunem că accentul latin nu numai că coincide în mod normal cu această notă, ci şi că este lung, trebuind să se suprapună în mod normal cu nota lungă a măsurii. A şi fost astfel în epoca târzie a compoziţiilor muzicale pe text latin, în timpul polifoniei clasice. Dar atunci când au fost compuse melodiile gregoriene, accentul latin era în mod precumpănitor scurt; o demonstrează mai ales uzanţa compozitorilor vechi, care între două cantităţi, una scurtă şi cealaltă lungă, alegeau mai cu plăcere pentru silaba acentuată, cantitatea scurtă.

De exemplu: 
ex à - di - pe (Int. Cibavit)

şi nu:
ex à - di - pe[17].

Dacă accentul scurt este moderat intensiv, dacă nu are loc fix pe prima notă a timpului compus, este semn că această primă notă nu are în sine un drept special la intensitate tare.

Din punct de vedere artistic, teoria primului timp accentuat nu este aplicată decât în unele muzici şi doar de către unii muzicieni.

„Astăzi este foarte la modă principiul că primul timp al măsurii este tare. Acest principiu este fals şi mortal pentru o execuţie corectă, superioară, fină, elevată şi demnă a muzicii. El nu se poate aplica artei clasice. Este propriu dansului, şi care dans! şi marşului. Este propriu de asemenea întregii muzici uşoare moderne. Aplicându-l muzicii clasice, sau cel puţin serioase, se obţine o execuţie grosolană, banală şi palidă, proprie micilor dirijori, lipsiţi de sensibilitate artistică. Cu acest principiu s-a făcut confuzie între ritm şi măsură, care este cu totul altceva; considerându-l (făcându-l) tare pe primul timp din fiecare măsură, avem metrică însă nu ritm. Localizând forţa în thesis, noi sfărâmăm ritmul în tot atâtea părţi autonome, care nu trăiesc viaţa întregului. Adevărul este că intensitatea aparţine marelui ritm, şi nu părţilor izolate ale acestuia. Intensitatea se difuzează şi se distribuie tuturor părţilor ritmului, fără loc fix. Distribuirea sa depinde de artistul care a creat melodia, depinde, de asemenea, de mişcarea melodică. Într-o progresie melodică ascendentă, vom avea un crescendo dinamic; într-o progresie melodică descendentă, vom avea un diminuendo. Şi ritmul este mereu acela care reglementează şi ordonează, coordonează şi subordonează toate nuanţele de intensitate ale unei fraze".

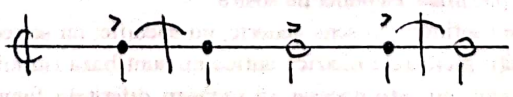
2. În ordinea naturală a lucrurilor, intensitatea stă cu sinteza ritmică, mare sau mică, în următorul raport: thesis-ul, sfârşit al mişcării sonore, tinde să fie slab; în schimb elanului şi efortului arsis-ului îi corespunde forţa dinamică.

Totuşi distincţia între ritm şi intensitate, ba mai mult chiar, independenţa ritmului gregorian faţă de intensitate face ca forţa să poată fi distribuită în oricare parte a piciorului sau ritmului; nuanţele dinamice tari pot să apară chiar şi în thesis, nuanţele slabe, chiar şi în arsis; aceasta depinde de mişcarea melodică; depinde de asemenea de poziţia accentului tonic, mai cu seamă în arsis, dar uneori şi în thesis. Ritmul gregorian nefiind intensiv, nu-şi schimbă natura dacă forţa se găseşte când într-un loc, când în altul, aşa după cum o curbă rămâne în esenţă aceeaşi, chiar dacă culorile sale sunt întărite (îngroşate) la început, la sfârşit sau la centru.

Prin urmare în ritmul gregorian avem:

1° ictus (primul timp al măsurii) slab şi tare;
2° arsis tare dar şi slab,
thesis slab dar şi tare.

3. Sincopa[18] este, pentru apărătorii timpului tare „numele care se dă legăturii dintre un timp slab şi timpul tare care îi urmează, astfel încât să formeze împreună o singură notă lungă":

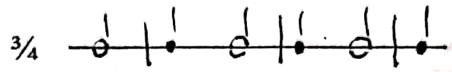


[17] Cu privire la scurtimea accentului latin post-clasic cf. Ferretti - *Estetica* şi Mocquereau - *Nombre musical*.

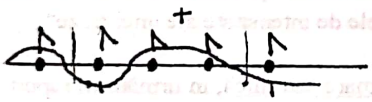
[18] Are la origine un cuvânt grecesc al cărui sens se traduce în italiană prin: „strascicare", „rompere", „accorciare", „svenire" (= a târî, a rupe / a sparge, a prescurta, a leşina / a se stinge, a pierde putere).

Scanned with OKEN Scanner

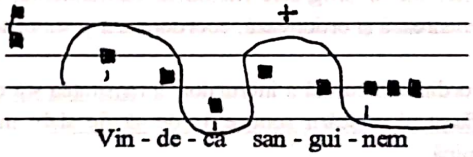
„Atacul sunetelor sincopate perturbă cursul normal al metrului şi pricinueşte o deplasare a accentelor intensive normale: intensitatea tare de pe primul timp este anticipată pe timpul (slab) care-l precede".
Pentru cei care resping principiul timpului tare, sincopa este „o perturbare introdusă în succesiunea normală a elanurilor şi relaxărilor ritmului".
O asemenea perturbare se poate realiza în două maniere:
a) <u>între arsis şi thesis</u> prin contracţiunea amândurora pe o aceeaşi notă: este suprimat ictusul tetic de la începutul măsurii. De notat că deplasarea intensităţii nu este suficientă pentru a produce impresia de sincopă; este nevoie de legătura dintre doi timpi sincopaţi, adică de dispariţia sprijinului tetic pe timpul care ar fi în mod normal thesis. Ba chiar este suficientă această suprimare fără deplasarea intensităţii tari[19].
b) Sincopa ritmică survine şi <u>între thesis şi arsis</u>, prin răsturnarea raportului cantitativ normal.
În mod normal thesis este lung, arsis scurt. Dacă arsis devine mai lung decât thesis este o anume perturbare. Ritmul următor este anormal:




Sincopa rezultă în acest caz din fuziunea thesis-ului cu arsis-ul pe timpul al doilea.
Perturbarea, surpriza constă în aceea că vocea, abia sprijinită, nu se poate odihni pe thesis, ci este respinsă şi este constrânsă să se relanseze prea repede.
În cântul gregorian, prima specie de sincope nu este admisă, şi aceasta din raţiuni tehnice şi estetice. Mersul ritmului gregorian trebuie să fie calm, demn, fără zdruncinături; ori sincopa este mijlocul cel mai întrebuinţat pentru a exprima sentimentele violente, lipsa de seninătate, mişcările bruşte ale pasiunilor. Apoi natura însăşi a ritmului liber se pretează prea puţin la astfel de artificiu ritmic: amestecul de măsuri binare şi ternare nu crează acea uniformitate metrică ce caracterizează ritmul măsurat. Fiind variabil locul sprijinului tetic, nu se poate propriu-zis vorbi despre deplasarea acestuia: impresia de deranjament nu există pentru că ordinea metrică a ritmului gregorian nu este simetrică.
Cea de a doua specie de sincope, prin contracţia thesis-ului, este în egală măsură înlăturată din ritmul gregorian, pentru aceleaşi raţiuni. Sunt contrare caracterului cântului gregorian artificiile ritmice sau de alt fel, inapte să exprime atitudinea calmă, intimă, smerită a omului care se roagă lui Dumnezeu.
Ca o excepţie se admite să se dea uneori doi timpi arsis-ului şi unul thesis-ului, dar trebuie să fie împărţiţi (deosebiţi) astfel:

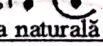


Ex.




Impresia de sincopă este atenuată de faptul că nota scurtă a thesis-ului nu este urmată de una lungă; ca atare deranjamentul ordinei normale este puţin sesizabil[20].

§ 2. <u>Ritmul şi cantitatea.</u>

1. <u>Ritmul gregorian este un ritm cantitativ:</u> relaţia arsis-thesis are substratul său natural în raportul cantitativ scurt-lung 
<u>În ordinea naturală a lucrurilor</u>, scrie P. Ferretti, şi considerând lucrurile în abstract, elanului ritmic (arsis) îi convine <u>scurtimea</u>, iar repaosului ritmic (thesis) - <u>lungimea</u>. Într-adevăr, repaosul (aşezarea) pretinde în mod necesar şi esenţial lungimea sunetelor. Urechea noastră percepe şi are senzaţia de aşezare (repaos) şi de sfârşit al unei incize, a unei jumătăţi de frază (propoziţii) numai prin intermediul întârzierii şi lungirii sunetelor. Invers, întrucât elanul implică un efort care nu poate fi susţinut prea mult, în mod necesar tinde spre scurtime. Nu vrem să spunem prin aceasta că nu ar fi şi „elanuri" lungi, după cum nu spunem că nu ar exista şi „aşezări" scurte (fugitive adică provizorii), ci dorim să spunem că în ordinea naturală a lucrurilor <u>lungimea este proprietatea repaosului</u> şi <u>scurtimea a elanului.</u>
În ritmul iambic, care este cel mai comun, mai simplu şi mai spontan, durata scurtă, optimea, apare ca punct de plecare, elan, arsis; durata lungă, pătrimea, ca punct de sosire.
Să notăm totuşi că acest ritm este cantitativ, în sens generic, nu specific; nu se recunoaşte o organizare metrică, în sens strict, a diferitelor cantităţi; picioarele metrice antice nu sunt baza ritmului muzical gregorian aşa cum erau ele pentru ritmul poetic clasic: nu este necesar să regăsim diferitele figuri iambice, trohaice, dactilice,

[19] La acest paragraf se face trimitere la trei exemple, care însă nu (mai) existau în textul primit de la S. Toduţă.
[20] Cu privire la sincopa în cântul gregorian cf. G. Bas, *La sincopa è l'accompagnamento g.*, **Rassegna greg.**, 1907, Iulie.

Scanned with OKEN Scanner

spondaice, ionice etc... pentru a regăsi ritmul gregorian; mai mult, nu este mereu posibil să le regăsim; nu este o lege prin care să determinăm în ce ordine ar trebui să se succeadă aceste picioare metrice. Dacă însă se ia ritmul cantitativ într-un sens mai strâns, trebuie spus că în mişcarea muzicală ce trebuie organizată există cantităţi precise, diviziuni exacte: timpii simpli şi timpii compuşi.
În ritmul simplu, de ex., faza arsică durează 2 timpi simpli, faza tetică 3 timpi simpli.
Ritmul gregorian face sinteza unui număr determinat de durate precise. În acest sens s-a putut vorbi despre „număr muzical". În ritmul gregorian cantitatea este măsurată şi multiplicată. Manuscrisele ritmice sunt acelea care dau indicaţii de cantitate (de cantitate lungă, de cele mai multe ori, şi deci indicaţii asupra locului unui thesis din ritmul simplu). Astfel, până la un punct, a ritma bine înseamnă a număra bine. Un ritm frumos este artă a numărului.

2. Raporturile dintre ritm şi măsură sunt următoarele:

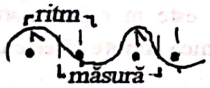
a) Ritmul reprezintă ordinea cinetică a mişcării; măsura reprezintă ordinea statică.
Ritmul pune viaţă şi expresie în execuţie; măsura reprezintă matematica, mecanica, diviziunea, răceala, absenţa expresiei. „A ţine măsura" nu ajunge pentru a obţine frazarea. Metronomul bate măsura dar nu realizează ritmul.

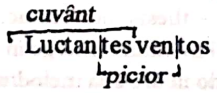
b) Ritmul crează muzica şi nu invers: din măsură se naşte ritmul! Măsura este binară sau ternară după cum ictusul vine la 2 sau la 3 note; dar locul ictusului este determinat de locul „sprijinurilor" ritmice. De lungimea paşilor ritmici depinde distanţa dintre un ictus şi altul şi deci durata măsurilor.

c) Ritmul se termină acolo unde începe măsura.
Măsura începe cu prima notă de după bara de măsură, adică cu nota ictică. Dar ritmul se termină cu nota ictică: nu se poate termina dincolo de ictus; ictusul echivalează în ritmul elementar cu thesis-ul, sau sfârşitul mişcării.

d) Ritmul este conluziv, nu măsura. Sensul de închidere îl avem nu pe ultimul timp al măsurii ci pe primul. O singură măsură nu poate da impresia de ritm: | ♪ 𝅗𝅥 | Trebuie să mai auzim încă o notă, tetică, pentru a percepe că aici este vorba despre un ritm binar: | ♪ 𝅗𝅥 | ♪
Cadenţa tipică este cadenţa masculină; ori aceasta termină piesa pe timpul „tare" cu o notă în general lungă. Cadenţa feminină, mai puţin robustă, care atenuează sensul de încheiere, lasă să se audă o anumită mişcare, melodică sau armonică, după primul timp, dar de obicei şi ea suspendă mişcarea înaintea ultimei note a măsurii. Dacă sensul de final se dobândeşte înaintea ultimei bare, este semn că ritmul (se) încheie înainte de măsură.

e) Ritmul stă călare pe bara de măsură. Măsura este încadrată de două bare; pentru ritm ajunge o singură bară: ritmul uneşte ceea ce stă înainte cu ceea ce stă după bara de măsură, aşa cum în prozodia metrică un acelaşi cuvânt stă călare pe două picioare metrice, unindu-le.




3. Inutilitatea teoriei anacruzei.
Cuvântul „anacruză"[21] este întrebuinţat într-un dublu sens:
Primul sens: anacruza este acea parte a piciorului metric care nu este nici arsis, nici thesis ci stă în afară de ritm „quasi introductio quedam est ad numerum quem deinde ictus orditur"[22].
Din acest unghi de vedere silabele scurte (timpii simpli) care stau la începutul piesei şi înainte de bara de măsură nu încep ritmul... Dacă ar fi adevărat, un ritm iambic ∪ – ∪ – ∪ – nu ar fi altceva decât un ritm trohaic cu anacruză ∪ | – ∪ | – ∪ | – , o serie de anapesturi ∪ ∪ – ∪ ∪ – ar face un ritm dactilic ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – .
Al doilea sens: Riemann acceptă termenul cu o altă semnificaţie. Pentru el anacruza este numele dat oricărei valori care construeşte cu o valoare tare care urmează un motiv cu o unitate reală, şi mai ales se dă acest nume notei iniţiale a unei piese care nu începe cu timpul (întâi al) măsurii[23].
Falsitatea primei teorii este demonstrată de cea de a doua: nota anacruzică aparţine în mod real motivului ritmic, nu este în afara ritmului.
Dar cea de a doua definiţie a anacruzei, chiar dacă descrie bine faptul ritmic examinat, nu-l explică. Mai mult, îl prezintă ca un lucru special, insolit, când dimpotrivă este un fapt foarte frecvent, ba putem spune chiar perfect normal!
Pentru mulţi muzicieni ritmul muzical începe în mod natural şi necesar cu forma anacruzică. Acelaşi Riemann afirmă: „nu este melodie care să înceapă cu timpul greu". Vincent d'Indy: „ orice melodie începe cu o anacruză

[21] De origine grecească, însemnând „a bate înainte".
[22] Herman, *Elem. metricae*, pag. 11, Leipzig 1916.
[23] Se face din nou trimitere la un exemplu neanexat dactilogramei.

Scanned with OKEN Scanner

afirmată sau subînţeleasă“[24] . Această opinie este confirmată de practica dirijorilor de cor şi de orchestră care par să subînţeleagă un timp în „ridicare“ atunci când piesa începe cu „bătaia“[25] .
Adevărata explicaţie a anacruzei ne este dată de însăşi natura ritmului. În anacruză motivul ritmic începe înainte de măsură şi se termină pe primul timp. În concluzie ritmul „anacruzic“ nu diferă mult de ritmul simplu pe care l-am explicat! La drept vorbind, anacruza este numele dat unui arsis urmat de un thesis, cu particularitatea că arsis-ul nu cuprinde tot timpul compus, sau măsura, ci numai o parte a acesteia.
Cum toate formele de sinteză ritmică (considerate) anacruzice, sunt deja, în mod mult mai simplu, clasificate ca picioare elementare sau picioare simple, termenul de „anacruză“ este inutil şi deci trebuie părăsit.

§ 3. Ritmul şi melodia.
1. Ritmul, în general, are un raport natural cu ordinea melodică. Într-o serie de sunete de intensitate şi de cantitate egală, dar variate ca intonaţie, impresia de ritm nu lipseşte câtuşi de puţin dacă, de exemplu, intervalele dintre aceste sunete sunt simetrice[26] .
Ascultând această progresie descendentă (v. nota 26) oricine va fi îndemnat să grupeze sunetele două câte două; mai mult, deşi sunt din punct de vedere fizic egale ca intensitate şi cantitate (lungime), unul pare mai uşor, celălalt mai greu. Aici, fundamentul obiectiv, care ne permite să considerăm un sunet ca arsic iar celălalt ca tetic, este numai diferenţa de înălţime, pe care se poate altoi, subiectiv vorbind, o diversitate cantitativă sau intensivă: pe baza obiceiurilor şi sub influenţa memoriei pot fi imaginate sunetele mai joase ca fiind mai tari şi un pic mai lungi decât sunetele acute; dar coeficientul obiectiv al organizării ritmice al acestei serii este însăşi melodia, care ne face să percepem sunetul acut ca arsis, faţă de sunetul grav - thesis.
Raporturile melodice dintre sunete sunt un substrat suficient pentru raportul lor ritmic. Legea care exprimă relaţiile dintre ordinea melodică şi ordinea ritmică ar putea fi formulată astfel: „O progresie melodică ascendentă, în ordinea naturală a lucrurilor, vine în arsis: elanului melodic îi corespunde elanul ritmic. O progresie melodică descendentă vine în thesis: închiderii melodice îi răspunde relaxarea ritmică“[27] .
Cu alte cuvinte, urcuşul melodic este bază şi substrat al urcuşului (în sens de creştere, tensiune) ritmic; coborîşul melodic este bază şi substrat al aşezării ritmice.
Ritmul gregorian este recunoscut ca un ritm liber. Această libertate constă, în sens negativ, în absenţa simetriei intensive sau cantitative; în sens pozitiv, în posibilitatea pentru ordinea cinetică de a reflecta curbele libere, variatele încordări şi destinderi ale melodiei.
Pentru a confirma această teză, este suficient să evidenţiem două aspecte:

- Cu privire la raporturile dintre ritm şi intensitate, s-a spus că intensitatea forte este proprie arsis-ului iar cea slabă - thesis-ului ritmic; crescendo-ul convine elanului ritmic şi este în raport natural cu acesta; diminuendo-ul în schimb merge în acelaşi sens cu faza tetică. Aşadar toată lumea admite că este elan ritmic dacă avem crescendo în urcarea melodiei şi nu în coborîrea acesteia.

Admiţând acordul dintre melodia ascendentă şi crescendo-ul dinamic, admiţând de asemenea acordul dintre crescendo-ul ritmic şi crescendo-ul dinamic, suntem conduşi la admiterea acordului dintre elanul ritmic şi melodia ascendentă şi, în mod similar, între relaxarea ritmică şi melodia descendentă.

- În al doilea rând, valoarea acestui criteriu pentru interpretarea ritmului gregorian este susţinută de însăşi ritmizarea cuvântului latin. Orice cuvânt latin luat izolat realizează un ritm, constă dintru-un arsis şi un thesis (în cuvântul spondaic).

Accentul fiind o silabă mai ridicată decât alta, este în cuvântul latin o melodie naturală care urcă înspre şi până la silaba accentuată şi coboară după accent. Astfel, dacă faza arsică începe cu primele silabe şi continuă până la prima silabă tonică, respectiv acută, dacă faza tetică coincide cu silaba posttonică sau gravă, înseamnă că fazele ritmice ale cuvântului latin izolat coincid cu mişcările ascendente sau descendente ale melodiei sale naturale. Importanţa acestei observaţii iese în evidenţă dacă ţinem cont de faptul că, în general, melodia gregoriană este o dezvoltare a melodiei spontane a cuvântului latin.

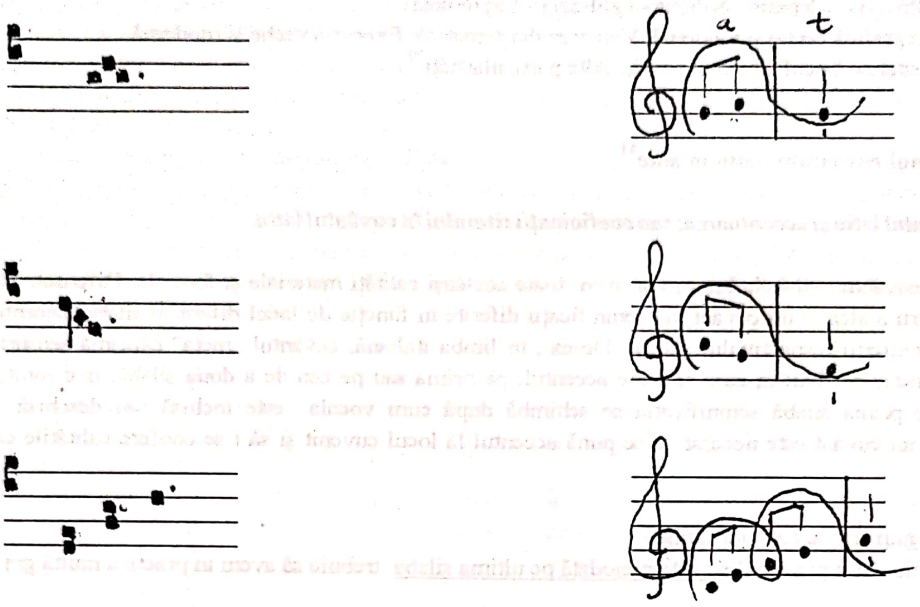
2. Ritmul şi neumele.
Dat fiind faptul că direcţia melodiei serveşte ca bază pentru interpretarea ritmului, este firesc să considerăm unele neume ca fiind în mod natural arsice iar altele tetice.
Înainte însă de a trece în revistă principalele neume, trebuie să facem o distincţie esenţială între neuma-ritm şi neuma-timp, distincţie ce rezultă din locul pe care îl va avea ictusul ritmic în neumă.

---

[24] Cf. Cours de composition musicale.
[25] Respectiv cu „timpul accentuat“, cum se consideră în accepţiunea obişnuită, actuală (n. trad.)
[26] Exemplul la care se face trimitere nu a fost anexat dactilogramei.
[27] Credem că traducerea românească cea mai potrivită pentru cuvintele italiene „slancio-riposo“ (corespunzând raportului arsis-thesis) este: „elan-relaxare“; ar mai putea fi însă şi „încordare-destindere“ (n. trad.).

Scanned with OKEN Scanner

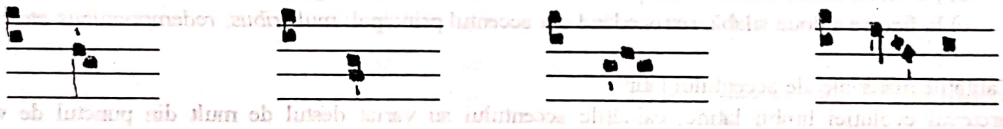
a) Neuma-ritm este acea neumă care are în ea tot ceea ce este necesar pentru a alcătui un picior ritmic complet; adică un arsis şi un thesis ictic (nefeminin). Neuma-ritm are întotdeauna un sprijin tetic pe ultima notă.




etc.

Această ultimă notă ictică poate să fie simplă sau dublă, dacă grupul este în mijlocul incizei sau la sfârşit, adică dacă este prima notă a timpului compus, are formă distinctă sau contractată.

b) Neuma-timp este aceea care nu constituie un ritm complet în sine însăşi, începe sau termină un ritm, sau chiar dacă uneori conţine un arsis şi un thesis, acesta (din urmă) nu este concluziv şi deci nu avem un ritm independent. Caracteristica neumei-timp este absenţa ictusului tetic pe ultima notă:



Climacus-ul resupinus din ultimul exemplu nu alcătuieşte o neumă-ritm pentru că ultima notă nu este sprijinită (aşezată): nu poate termina un ritm ci aşteaptă o altă notă după ea.

După cum neumele intră într-o categorie sau alta, se vor situa în raporturi diferite faţă de ordinea ritmică. O neumă-timp care, pe temeiul direcţiei sale ascendente, este în întregime arsică, pierde această caracteristică dacă este neumă-ritm, pentru că în acest caz este în parte arsică şi în parte tetică, de ex.:

neuma-timp; neuma-ritm.

Neumele-timp de natură arsică ar fi: pes, salicus, scandicus, torculus.

Neumele-timp de natură tetică ar fi: clivis, climacus, porrectus.

3. Raportul notelor în interiorul neumei şi al neumelor în interiorul incizei.

Notele sunt intim legate între ele în neumă. Această unire este reprezentată din punct de vedere material în trei moduri: prin ligatură, prin subordonare grafică, prin vecinătate[28].

În inciză neumele pot fi conjuncte sau disjuncte. Atunci când nu este indicaţie de *mora vocis* sau de cezură, neumele sunt strâns unite între ele în inciză. Această unire se efectuează în trei maniere, după locul variat al ictusului ritmic în neumă, adică prin juxtapunere, înlănţuire sau fuziune[29].

[28] Cf. Ferretti, *Grammatica*, pag. 65-66.

[29] id. ibid. pag. 65-66.

Scanned with OKEN Scanner

*Art. 5. Execuţia unor neume speciale.*

Strophicus - Pressus - Oriscus - Salicus - Quilisma - Liquescenti.
Nomo. Forma grafică veche şi modernă. Valoarea diastematică. Execuţia veche şi modernă.
Durata. Intensitatea. Locul ictusului ritmic. Alte particularităţi[30].

**Cap. 3 - Ritmul cuvântului latin în sine[31].**

***Art. 1 - Accentul latin şi accentuarea; sau coeficienţii ritmului în cuvântul latin.***

Oricare ar fi cuvântul, silabele lui nu vor avea toate aceleaşi calităţi materiale şi formale. Diferitele litere, care se unesc pentru a alcătui un cuvânt, au semnificaţii diferite în funcţie de locul diferit al silabei accentuate şi în funcţie de caracterul respectivului accent. De ex., în limba italiană, cuvântul „meta" exprimă sensuri complet diferite în funcţie de felul în care se pune accentul: pe prima sau pe cea de a doua silabă; mai mult, în cazul accentului pe prima silabă semnificaţia se schimbă după cum vocala este închisă sau deschisă. Pentru a individualiza un cuvânt este necesar să se pună accentul la locul cuvenit şi să i se confere calităţile care-i sunt proprii.

§ 1. Locul şi numărul accentelor latine.
Locul accentului latin principal nu este niciodată pe ultima silabă: trebuie să avem în practică multă grijă în acest sens!
Accentul latin se pune pe silaba penultimă atunci când aceasta este din punct de vedere prozodic lungă, sau pe antepenultima atunci când penultima este prozodic scurtă. Acest accent, sprijinit pe „legea celor trei silabe", se numeşte „principal", pentru a-l deosebi de accentele secundare sau „contraaccentele". În limba latină este un singur accent principal dar pot fi mai multe accente secundare, dacă cuvântul este lung.
Accentele secundare pot fi:

a) în toate monosilabele;
b) pe silaba finală a oricărui proparoxiton (dactil): *Domine refugium*;
c) la fiecare a doua silabă, retrocedând din accentul principal: *mulieribus, redemptionibus etc.*

§ 2. Calităţile materiale ale accentului latin.
Pe parcursul evoluţiei limbii latine, calităţile accentului au variat destul de mult din punctul de vedere al intensităţii şi cantităţii. În schimb calitatea melodică a rămas mereu aceeaşi.

1. Accentul latin este considerat tonic pentru că îi este esenţială ridicarea tonului vocii. Silaba accentuată se distinge melodic de celelalte silabe pentru că este cea mai acută dintre toate. A avut acest caracter melodic chiar din epoca primitivă a accentului latin, şi nu l-a pierdut niciodată[32].

2. În epoca clasică diversele silabe - tonice, posttonice, antetonice - aveau cantităţi diferite: erau lungi sau scurte. Odată pierdută cantitatea, silabele au dobândit, mai ales în epoca cântului gregorian, o aceeaşi durată care s-ar putea numi medie, intervenind o anume „temperare". Accentul latin nu se distinge în lung şi scurt, în funcţie de silabe, ci este pur şi simplu scurt, sau (altfel spus) silaba accentuată nu mai are durata celorlalte silabe; mai mult, dată fiind relativa sa spiritualitate (accentul este forma şi sufletul cuvintelor) este mai vioaie decât celelalte silabe. Lungimea este proprie silabelor finale.
**N.B.** Noi considerăm aici accentul tonic în sine, independent de melodie. Numai din acest punct de vedere spunem că este scurt, adică nu are o durată mai mare ci mai mică decât celelalte silabe. Atunci însă când silaba accentuată este înveşmântată în note, lucrurile stau altfel. Gregorianiştii au tratat accentul cu mare libertate; sunt nenumărate cazurile de accente cu o singură notă, în timp ce nota finală are mai multe; dar sunt şi alte cazuri inverse. Accentul gregorian poate fi deci considerat ca fiind indiferent din punctul de vedere al cantităţii.

3. În epoca formării latinei eclesiastice accentul, păstrându-şi caracterul melodic primitiv, a dobândit şi o anume intensitate; este însă o intensitate moderată, delicată, moale. Doar mai târziu accentul a devenit forte şi, drept consecinţă, lung. Aceasta s-a întâmplat în perioada formării limbilor romanice.

---

[30] Pentru toată această problematică se face din nou trimitere la Ferretti - *Grammatica*, pag. 86-87.

[31] Acest capitol, ca şi cel următor, reprezeintă nu numai (ca cele precedente) gândul ci de cele mai multe ori litera lecţiilor sau însemnărilor Ab(atelui) Ferretti.

[32] Se înţelege că aici se au în vedere calităţile limbii în utilizarea normală a acesteia, în limba exprimată cu voce tare, în conversaţie sau într-un discurs. Aunci când se citeşte „recto tono" sau când silabele sunt articulate fără voce, se pot verifica doar ca intenţie vorbele lui Cicero: „Est in dicendo quidam cantus obscurior...!"

Scanned with OKEN Scanner

§ 3. Calităţile formale ale accentului.

Accentul este numit „anima vocis" întrucât este centrul în jurul căruia se grupează toate silabele. Fenomenul prin care silabele sunt puse astfel sub influenţa şi dependenţa de accent este accentuarea. Accentul aparţine unei silabe, accentuarea le influenţează pe toate.

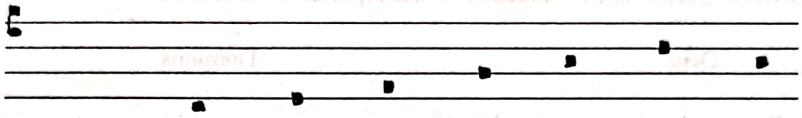
Accentuarea cuvântului latin are caracter melodic, intensiv şi cantitativ. Toţi coeficienţii ritmului concură la întărirea coeziunii dintre elementele cuvântului. În fapt, se recunoaşte între acestea o ordine naturală, atât melodică, cât şi intensivă şi cantitativă.

1. Melodia naturală a cuvântului latin izolat.

Cuvintele vorbite: este imposibil să scriem pe portativul nostru muzical melodia unui cuvânt doar vorbit, pentru că intervalele sale nu pot fi evaluate şi organizate printr-o gamă precisă.

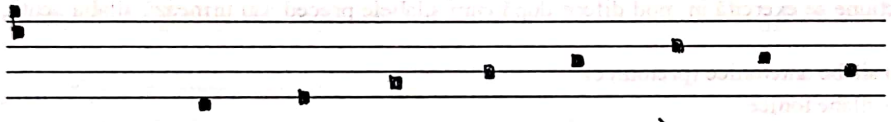
Cuvintele cântate: este uşor să reprezentăm melodia aproape naturală a cuvintelor cântate prin intermediul sistemului muzical occidental. Intervalele pot fi diferite în sine: în exemplul următor indicăm doar direcţia generală ascendentă sau descendentă:

Cadenţă spondaică



| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | = | ju - | sti - | fi - | ca - | ti - | ò - | nem |
| 2 | = | | be - | ne - | di - | cti - | o - | nem |
| 3 | = | | | su - | per - | spe - | ra - | vi |
| 4 | = | | | | be - | ne - | di - | cta |
| 5 | = | | | | | Ma - | ri - | a |
| 6 | = | | | | | | tu - | es |

Cadenţă dactilică



| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | = | ju - | sti - | fi - | ca - | ti - | ò - | ni - | bus |
| 2 | = | | be - | ne - | di - | cti - | o - | ni - | bus |
| 3 | = | | | mi - | se - | ri - | cor - | di - | a |
| 4 | = | | | | la - | ti - | tu - | di - | ne |
| 5 | = | | | | | lae - | ti - | ti - | a |
| 6 | = | | | | | | Do - | mi - | nus |
| | | | | | | | De - | us | es |

Mişcarea melodică a accentuării latine poate fi descrisă astfel:

a) Silabele antetonice se avântă înspre accent cu o gradaţie ascendentă;

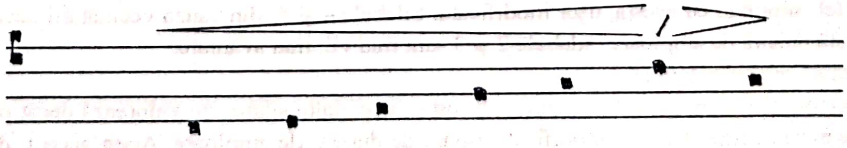
b) Silaba tonică încoronează vârful acestui urcuş melodic;

c) Silaba tonică şi silabele posttonice se înclină şi se odihnesc pe o notă finală mai gravă decât accentul.

Deîndată ce se cântă unul dintre cuvintele de mai sus, se obţine un dublu rezultat sintetic: se formează o melodie; se crează un cuvânt: în consecinţă se exprimă o idee.

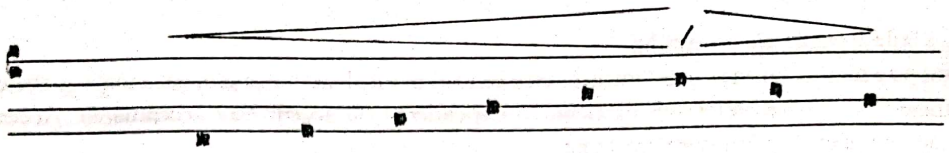
2. Intensitatea cuvintelor latine izolate.

Accentul reprezintă nu numai culminaţia melodică a cuvântului latin ci şi culminaţia dinamică a acestuia. Silaba mai înaltă este în acelaşi timp mai tare. Acest fapt este întru totul natural: suntem împinşi în mod natural spre asta.



| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | = | ju - | sti - | fi - | ca - | ti - | o - | nes |
| 2 | = | | be - | ne - | di - | cti - | o - | nem |
| 3 | = | | | su - | per - | spe - | ra - | vi |
| 4 | = | | | | be - | ne - | di - | cto |
| 5 | = | | | | | Ma - | ri - | a |
| 6 | = | | | | | | Vir - | go |

Scanned with OKEN Scanner



| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | = | ju - | sti - | fi - | ca - | ti - | o - | ni - | bus |
| 2 | = | | be - | ne - | di - | cti - | o - | ni - | bus |
| 3 | = | | | mi - | se - | ri - | cor - | di - | a |
| 4 | = | | | | la - | ti - | tu - | di - | ne |
| 5 | = | | | | | lae - | ti - | ti - | a |
| 6 | = | | | | | | Do - | mi - | nus |
| | | | | | | | | De - | us |

NOTĂ: Trebuie să se urce lin înspre culmea accentului. Trebuie evitată pe silaba şi nota acută duritatea, asprimea, surpriza, explozia forţei. În coborîrea melodică linia intensivă se înclină şi se relaxează (la fel de ) lin pe silaba finală.

În multe cuvinte lipseşte linia ascendentă; se atacă (pornind) de la accent:

Deus

Dominus

3. Durata silabelor în cuvântul izolat.

Orice silabă luată izolat nu are decât valoarea unui timp simplu. Cantitatea clasică nu influenţează asupra latinei din perioada gregorianului.

Totuşi atunci când silabele se grupează în cuvinte, se alterează uşor această egalitate fundamentală. Dacă sunt izolate, silabele sunt reci, inerte; grupate, se însufleţesc în contactul cu melodia şi dinamica, urmând toate fluctuaţiile acestora. De aici unele minime atenuări ale rigidităţii duratelor: accelerări, răriri care fac mai sensibilă viaţa cuvântului. Virtutea atractivă a cuvântului accentuat şi pregătirea relaxării finale sunt cauzele principale ale acestor subtilităţi, „nuances"[33] care modifică greutatea materială a silabelor.

Această acţiune se exercită în mod diferit după cum silabele preced sau urmează silaba acută, accentuată, adică dacă sunt:

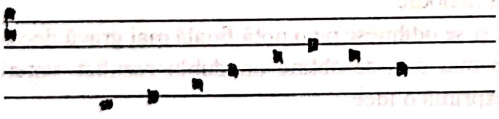
a) silabe antetonice (pretonice)
b) silabe tonice
c) silabe posttonice.

a) Durata silabelor antetonice.

Urcuşul melodic şi creşterea dinamică împing silabele antetonice înspre silaba acută: ele zboară, aleargă spre această culme care le atrage. Această însufleţire se face simţită de preferinţă la primele silabe ale cuvintelor lungi.

Oricât ar fi de viu acest mers, în cântare totuşi el nu este niciodată atât de rapid încât să modifice valoarea temporală a silabelor: temperarea cantitativă ne autorizează să le considerăm în practică (tot) ca timpi simpli. Este vorba deci despre o simplă nuanţă delicată care nu trebuie exagerată. În general cuvintele scurte nu se pretează cu uşurinţă acestor nuanţe, ele fiind proprii mai degrabă cuvintelor lungi.

1 2 3 4 5 6 7 8



ju - sti - fi - ca - ti - o - ni - bus

Elanul melodic, dinamic, cantitativ se face simţit progresiv încă de la începutul urcuşului. Greutatea silabelor va fi astfel, simultan cu acesta, uşor modificată. Silabele 4 şi 5, din cauza vecinătăţii accentului vor fi marcate de o delicată nuanţă de amploare; silabele 2 şi 3 sunt mai vii, mai avântate.

b) Durata silabelor tonice.

Silaba tonică (accentuată) este scurtă, sau este ca celelalte silabe: nu valorează decât un timp simplu. Chiar şi ea poate avea în frază nuanţe, modificări uşoare de durată, de amploare. Acest accent, deşi scurt, nu trebuie să fie sec, colţuros, incisiv ci graţios, rotund: trebuie evitată „strivirea" lui, întârzierea din această cauză a mişcării (în afară de cazul că am dori să-i dăm un pic de elasticitate), întărirea lui printr-o umflare a vocii.

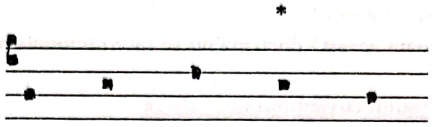
[33] În franceză în original (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

c) Durata silabelor posttonice.

1. *Silaba finală a cuvintelor spondaice.* Să ne amintim că sfârşitul ritmului şi al mişcării este dat de lungimea sunetului şi a silabelor. În cuvintele izolate, silaba finală trebuie să fie în mod necesar lungă.

2. *Silaba penultimă a cuvintelor proparoxitone (dactilice).* În pronunţare, această silabă este prevăzută cu un accent mediu. Ea este în mod natural scurtă. Trebuie să evităm să o facem pătrime, să alungim prea mult accentul.



Ad - ju - to - ri - um
Do - mi - nus

***Art. 2. Ritmul cuvintelor latine izolate.***

Accentul îşi îndeplineşte misiunea sa atunci când influenţează asupra tuturor cuvintelor, astfel încât să fie „sufletul" acestora. Totuşi, calitatea melodică şi intensivă a *accentului* latin revine în sine doar silabei accentuate. În schimb fenomenul *accentuării* cuprinde toate silabele cuvântului; este deci norma să distingem *accentul* de *accentuare*[34].

În paragraful precedent am descris tocmai acest fenomen al accentuării.

Trebuie să spunem acum în ce fel pe această accentuare - melodia, intensitatea, cantitatea - se altoieşte ritmul cuvântului şi cum cuvântul izolat ajunge la cea mai înaltă perfecţiune atunci când silabelor izolate li se conferă caracterul ritmic adecvat: silabei finale - caracterul tetic, silabelor tonice şi antetonice - caracterul arsic.

Posibilitatea de a considera orice cuvânt izolat ca un ritm, este confirmată de argumente bazate pe însăşi natura ritmului şi pe doctrina anticilor. Necesitatea de a considera ultima silabă a cuvântului latin izolat ca *thesis* iar silabele antetonice şi tonice ca *arsis* se poate demonstra prin natura accentului şi a accentuării latine.

§1. Un cuvânt pronunţat cum se cuvine, constituie o mişcare unică şi perfectă, deci un ritm.

Pentru a avea un înţeles, silabele cuvântului trebuie să fie unite, să realizeze o sinteză. S-ar crea confuzie dacă am despărţi prima silabă, pentru a o uni cu cuvântul precedent... S-ar distruge sensul dacă, de exemplu, am introduce un interval de linişte între cele două silabe ale cuvântului *Ro...ma.*

Diferitele părţi ale mişcării verbale, silabele cuvintelor, au un sens dacă sunt organizate între ele, dacă fac o sinteză, o mişcare unică, completă şi perfectă. Deci un cuvânt pronunţat cum trebuie constituie un ritm, pentru că orice mişcare ordonată (organizată) este un ritm. Şi cum ritmul constă din relaţia arsis-thesis, cuvântul care nu este monosilabic, fiind un ritm, constă dintr-un arsis urmat de un thesis.

§2. Doctrina anticilor.

Această concluzie apriorică este confirmată de un argument de autoritate, adică de textele gramaticilor antice. Iată câteva:

a) „Omne nomen et verbum et quaevis alia pars orationia, modo non sit monosyllaba, numero quodam profetur: idem et pedem rytmum voce"[35].

b) „Ergo cum duas videbis esse vinctas syllabas, effici pedem necesse est, sint brevem ambo licet: una longa non valebit ex sese dare pedem: ictibus quia fit duobus, non gemelle tempore"[36].

c) „Ergo una longa pedem non valebit efficere quia ictibus duobus arsis et thesis, non gemello tempore, perquirenda est"[37].

(Alte texte în *Nombre musical,* II, pag. 77 şi urm.).

Să adăugăm ceea ce spune Aristoxene asupra ritmului în general: ar putea fi socotit (ca argument) în favoarea tezei ritmului melodic. Aici ne va servi pentru a accentua asupra imposibilităţii de a avea un picior ritmic cu un singur timp, deci cu un cuvânt monosilabic, întrucât o silabă valorează un timp.

d) Ceea ce ne foloseşte să marcăm ritmul şi să-l facem sensibil este piciorul, luat izolat sau în serie. Aceste picioare se compun unele din doi timpi: timpul în sus artis, timpul în jos thesis; altele din trei timpi... altele, în sfârşit, din patru timpi... Este deci evident că nu poate exista un picior dintr-un singur timp, pentru că o

[34] *N(ombre) Mus(ical),* II, pag. 87 şi urm.
[35] Dionisos din Halicarnas, sec. I a. Chr., Della composizione delle parole: C-XVII.
[36] Terentianus, sec. II a. Chr.
[37] Diomede, sec.IV p. Chr., *Ars gramm. L.,* III, De Pedibus.

Scanned with OKEN Scanner

singură figură (timp ritmic) nu produce o diviziune a timpului. Fără o diviziune a timpului nu pare, într-adevăr, a putea exista un picior[38].

Rezumând vom avea:

1. Exceptând monosilabele, orice cuvânt este un ritm.
2. Chiar şi un cuvânt din două silabe scurte.
3. Într-un cuvânt de două silabe, fiecare silabă are ictusul său individual, este un timp prim: celui dintâi i se potriveşte arsis-ul, celui de al doilea - thesis-ul.

După cum oricine poate vedea, în toată această doctrină nu se face niciodată aluzie la intensitate.

§ 3. Accentuarea (ca) substrat al ritmului cuvântului latin izolat.

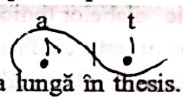
Analiza fenomenelor accentuării latine ne convinge de necesitatea de a considera ultima silabă a cuvântului latin ca silabă tetică, silabele tonică şi antetonică fiind arsice.

„Dacă calităţile accentului latin concordă cu calităţile arsis-ului ritmic, este semn că este afinitate între accentul latin şi arsis; dacă calităţile silabei finale sunt cele care caracterizează thesis-ul, asta înseamnă că există simpatie între acestea".

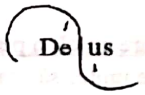
a) *Din punct de vedere melodic* silaba accentuată vine pe culmea urcuşului iar cea finală, dimpotrivă, în coborîre. Astfel, deşi sunetele grave pot fi în arsis şi sunetele acute în thesis, în mod normal elanului melodic îi corespunde elanul ritmic, coborîşului melodic - relaxarea ritmică. Deci silaba accentuată care încoronează elanul melodic vine în mod natural în arsis, silaba finală în thesis.

b) *Din punct de vedere intensiv* este acelaşi lucru: creşterii dinamice, intensităţii tari, deci silabei tonice şi antetonice, li se potriveşte elanul ritmic.

c) *Din punct de vedere cantitativ* ştim că raportul arsis-thesis poate să se aplice la două note de durată egală; însă diversitatea de durată dintre două note impune raportul ritmic normal

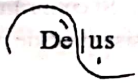



respectiv durata scurtă în arsis şi durata lungă în thesis. Însă în cuvântul latin izolat silaba ultimă este lungă pentru că este finală, în timp ce silaba accentuată este scurtă. Deci ritmul cuvântului *Deus* de ex., este acesta:

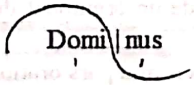



adică prima silabă acută, mai intensă şi scurtă în arsis, iar ultima silabă gravă, slabă şi lungă în thesis. Dat fiind faptul că ictusul ritmic se suprapune oricărui thesis, se pune subt ultima silabă şi nu subt accentul precedent: nu se admit două ictusuri unul după celălalt, dacă primul vine subt nota simplă!

Funcţia arsis-ului normal al accentului diferă întrucâtva după cum cuvântul este spondaic (paroxiton) sau dactilic (proparoxiton). Ritmul spondeului este acesta:



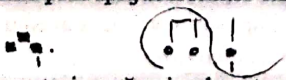

adică finalul în thesis, accentul în arsis-ul simplu al ritmului elementar. Cel al dactilului este următorul:

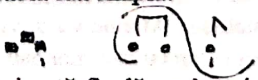



adică finalul în thesis, accentul al arsis-ului compus al timpului simplu.

***Art. 3 - Deosebirea dintre cuvântul-ritm şi cuvântul-timp***

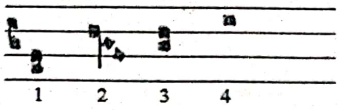
Atunci când cuvântul nu esteluat în considerare izolat ci ca o parte dintr-un întreg (frază) el poate pierde ceva din personalitatea sa. Revine aici şi îşi găseşte aplicarea teoria despre neuma/grup - ritm şi neuma/grup - timp. Prima se caracterizează prin sprijinul ritmic care afectează ultima notă, dublă sau simplă:

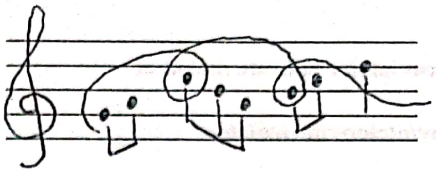




Cea de a doua se caracterizează prin absenţa sprijinului ritmic pe aceeaşi notă finală, ca în primele trei neume care urmează:

[38] Aristoxene.



Aceeaşi distincţie trebuie utilizată şi stabilită între cuvântul-ritm şi cuvântul-timp. Toate cuvintele intră într-una din aceste două categorii.

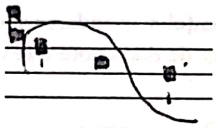
§ 1. Cuvântul-ritm.

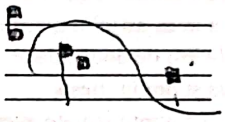
Cuvântul-ritm posedă tot ceea ce este necesar pentru a constitui un ritm complet, elementar şi compus: cel puţin un elan şi un repaos ictic. Aceste cuvinte au deci în mod necesar un sprijin ritmic pe ultima silabă. Aceasta poate surveni în două moduri:

a) Ultima silabă este cântată pe o notă lungă. Cuvântul are atunci un elan şi o relaxare, dacă este un ritm simplu; sau diferite elanuri şi relaxări dacă este un cuvânt lung, capabil să formeze un ritm compus.

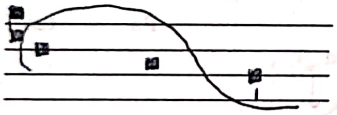
Exemple de cuvinte-ritm:

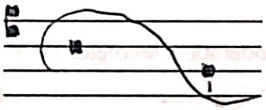
Pa - ter


Do - mi - nus


De - us

b) Ultima silabă are valoarea unui timp simplu:

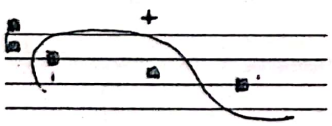

Do - mi - nus

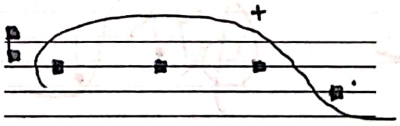

De - us

Cuvintele ritmate astfel sunt doar în centrul unei diviziuni ritmice şi sunt urmate de alte cuvinte şi de o notă sau un grup de care sunt strâns legate.

§ 2. Cuvintele-timp.

Sunt acelea care nu au sprijin ritmic pe silaba finală:


De - us es


Do - mi - nus es

Cele două silabe ale cuvântului *Deus* şi cele trei ale cuvântului *Dominus* formează timpi arsici, unul binar şi celălalt ternar.

Cuvintele-timp nu ne pot da sensul unui repaos definitiv: ele chiamă în continuare o urmare melodică şi ritmică, sau cel puţin o notă finală ictică, pentru a sprijini pe ea repaosul definitiv.

Interesul practic al acestei teorii asupra ritmului cuvântului izolat rezidă în facilitarea ritmizării cântecelor silabice. Cunoscând ritmul obligatoriu al cuvintelor izolate, deci al cuvântului final al membrului[39] de frază, nimeni nu se va gândi să aplice un sprijin ritmic pe penultima silabă, chiar dacă aceasta ar fi accentuată. Pentru cuvintele unite într-o inciză[40] cel care le va ritmiza va şti că uneori fac un ritm, alteori un timp compus; dar nu va fi tentat să încadreze fiecare cuvânt între două bare de măsură, să pună mereu nota care poartă silaba accentuată ca primă notă a timpului compus. Dimpotrivă, de cele mai multe ori va prefera să respecte ritmul natural al cuvântului care trece peste bara de măsură (stă călare peste două măsuri), astfel: Dé | us şi nu | Déus |.

---

[39] În concepţia teoreticienilor şi practicienilor cântului gregorian un „membrum" este subdiviziunea melodică indicată prin jumătatea de bară (n. tr.).

[40] Subdiviziunea melodică mărginită prin sfert de bară (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

## Cap. 4 - Ritmul cuvintelor aplicate melodiei.

### *Art. 1 - Studiul cuvintelor-ritm izolate.*

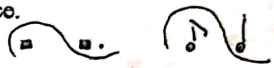
Un cuvânt este ritmat, sau este cuvânt-ritm, atunci când ultima sa silabă poartă un ictus, sau sprijin ritmic. Putem avea trei cazuri:

a) ultima silabă este dublă,
b) " " " puţin întârziată,
b) " " " doar sprijinită.

Dacă ne referim la cuvinte izolate, doar primul caz poate fi luat în considerare, fiindcă celelalte două presupun o succesiune de alte cuvinte (şi note) şi deci nu este vorba despre cuvinte izolate.

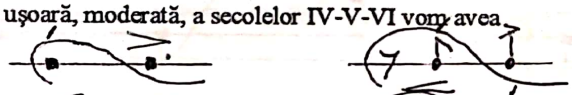
§ 1. Schema ritmică a cadenţelor verbale - bază (principiu) a ritmului cuvintelor izolate.

Cuvintele latine nu pot avea decât cadenţă spondaică sau dactilică. Înainte de a determina ritmul şi intensitatea melodiilor silabice pe cuvinte lungi, este indicat să trecem îm revistă diferitele posibilităţi ale cuvintelor de două şi trei silabe, pentru a avea astfel o normă (regulă) a cadenţelor spondaice şi dactilice.

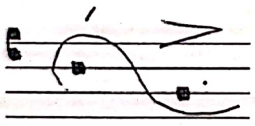
1. Cuvântul-ritm de două silabe. Tipul ritmic pur de două note este acesta: 
adică un timp în arsis şi doi în thesis.
Aplicând acest ritm la cuvinte izolate avem:

Pa - ter

Pa - ter

Adăugând intensitatea, uşoară, moderată, a secolelor IV-V-VI vom avea
- ritm ictic slab: 
- ritm ictic tare:

În sine, cel de al doilea tip, în care intensitatea este în thesis, nu trebuie a priori exclus, pentru că intensitatea poate să se distribuie şi să se plaseze pe elan sau pe relaxare. Cum însă limba latină nu accentuează niciodată silaba finală, doar primul dintre cazurile de mai sus este aplicabil cuvintelor izolate de două silabe.



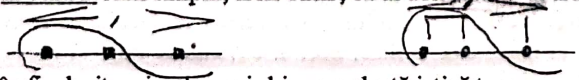
Pa - ter

Pa - ter

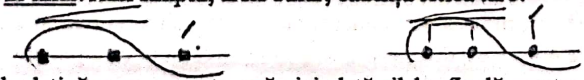
2. Cuvântul-ritm de trei silabe.

Ritmurile pure tipice de trei sunete ne dau trei forme care nu se diferenţiază între ele decât prin locul pe care îl ocupă intensitatea.

a) Intensitatea la început: ritm simplu, arsis binar, cadenţă ictică slabă.
b) Intensitatea în centru: ritm simplu, arsis binar, cu al doilea timp al arsis-ului tare, cadenţă ictică slabă.



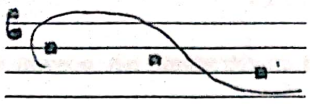
c) Intensitatea în final: ritm simplu, arsis binar, cadenţă ictică tare:



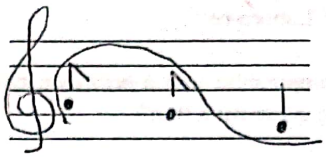
Întrucât în limba latină nu se accentuează niciodată silaba finală, pentru cuvintele de trei silabe nu rămâne decât ritmul tipic în varianta a) şi b): prima pentru cuvintele dactilice (proparoxitone), a doua pentru cele spondaice (paroxitone).

a) Tipul dactilic: *Dominus*, acuitate şi intensitate pe prima silabă:

Scanned with OKEN Scanner

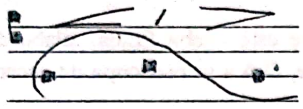


Do - mi - nus
Na - tus est

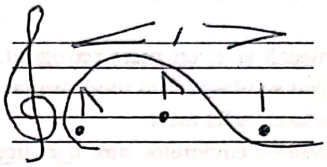


Do - mi - nus
Na - tus - est

b) Tipul spondaic: *Redemptor*, acuitate şi intensitate pe a doua silabă:

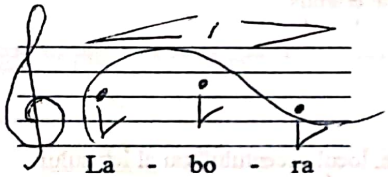


Re - dem - ptor



Re - dem - ptor

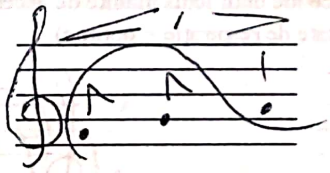
Un asemenea ritm este cantitativ, bazându-se pe număr şi pe lungimea (durata) notelor. În ritmul gregorian silaba lungă este întotdeauna aceea care poartă sprijinul şi ictusul. Dacă două note sau două silabe formează un timp compus binar, prima dintre ele poartă sprijinul, oricare ar fi intensitatea şi acuitatea acestor silabe. În exemplul care urmează mişcarea ritmică rămâne aceeaşi, în timp ce variază intensitatea şi melodia:



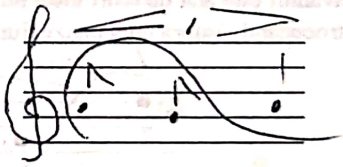
La - bo - ra

Să schimbăm melodia, să suprimăm acuitatea accentului:

La - bo - ra

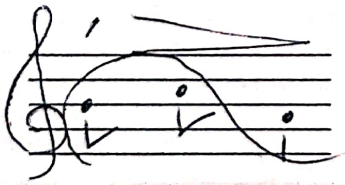


La - bo - ra

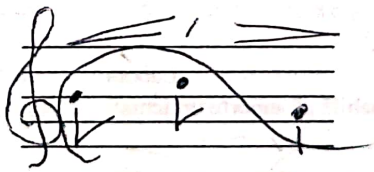


La - bo - ra

Să schimbăm acum intensitatea:



Do - mi - nus



Re - dem - ptor

Separarea ictusului ritmic de accent apare aici ca un fapt firesc (ce ţine de regulă). Acest joc liber între intensitate şi bătaia ritmică este unul dintre factorii cei mai puternici ai frumuseţii muzicale gregoriene.

§ 2. Ritmul complet şi detaliat al cuvintelor izolate de mai mult de trei silabe.

Este vorba deci să determinăm ritmul silabelor antetonice şi să găsim locul sprijinurilor. Trebuie să examinăm toate ordinele (melodia, intensitatea, cantitatea, ritmul) care intră în compoziţia acestor mici incizii muzicale care se numesc cuvinte, analizând relaţiile reciproce ale acestor ordini.

Fiecare dintre aceste fenomene are regulele sale naturale, proprii, unite însă printr-un punct comun, adică: „toate urmează un parcurs retrograd continuu, pentru a ajunge la silaba a cărei alegere le este proprie".

1. Accentul tonic porneşte de la ultima silabă a cuvântului şi urcând din nou şi retrocedând (retrorsum spune Donato) se plasează pe prima silabă care nu este o penultimă scurtă:

Scanned with OKEN Scanner

2 1
Labora-re

3 2 1
Labora-vi-mus

„Accentus autem computantur non a prioribus syllabis, sed ab ultima, id est retrorsum, nec possunt ascendere nisi usque ad tertiam syllabam a fine".

2. Accentul secundar, la rândul său, porneşte de la silaba tonică şi retrocedând se fixează din două în două silabe:

2 1 2 1
la-bo-ra-vi-sti

2 1 2 1 2 1
La-bo-ra-ve-ra-mus

3. Ictusul ritmic urmează şi el un mers retrograd. Punctul său de pornire este silaba finală, silaba de repaos (relaxare). Retrocedând se plasează în mod similar din două în două silabe, fără a se preocupa de accentul tonic şi de accentele secundare, astfel încât:

a) Dacă cadenţele cuvintelor sunt dactilice (proparoxitone), accentele şi ictusul se întâlnesc pe aceeaşi silabă:

Labóribus Laboráverimus

b) Dacă, dimpotrivă, cadenţele sunt spondaice, accentele şi ictusul nu cad de acord ci se contrazic, de la un punct la altul al cuvântului:

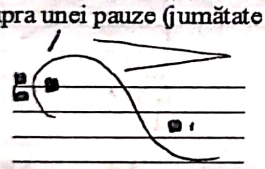
Laboráviśti Laboráveŕamus

**EXEMPLE**

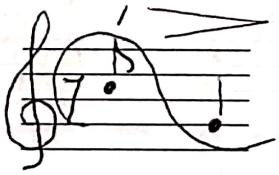
**1. Cuvinte de două silabe sau spondaice,** locul accentului sau al ictusului:

*Lábor*

Cuvântul este atât de scurt încât nu face loc unui ictus înainte de accent. Adevăratul loc al ictusului va fi, retrocedând, asupra unei pauze (jumătate de respiraţie = optime):



La - bor

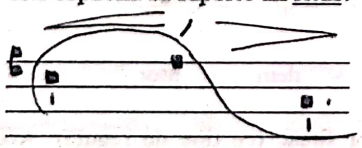


La - bor

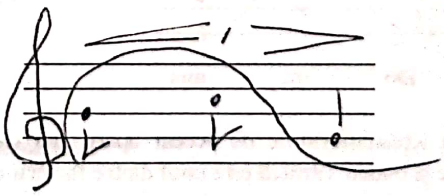
**2. Cuvinte de trei silabe:**

*Labóra*

Silaba antetonică este capabilă să suporte un ictus:



La - bo - ra



La - bo - ra

**3. Cuvinte de patru şi mai multe silabe:**

**a) locul accentului tonic.**

În toate aceste cuvinte, socotind pornirea de la ultima silabă (1), accentul se plasează pe penultima (2):

2 1
1 La - bor

2 1
2 La - bó - ra

Scanned with OKEN Scanner

```
                2  1
3       La - bo - rá - vi
                   2  1
4       La - bo - ra - ví - sti
                      2  1
5       La - bo - ra - ve - rá - mus
                         2  1
6       Ju - sti - fi - ca - ti - ó - nes


                         2  1
6       Ju - st - fi - ca - ti - ó - nes
                      2  1
5       La - bo - ra - ve - rá - mus
                   2  1
4       La - bo - ra - ví - sti
                2  1
3       La - bo - rá - vi
             2  1
2       La - bó - ra
          2  1
1       La - bor
```

**b) Locul accentelor secundare.**

Acestea, pornind de la <u>accentul tonic,</u> se plasează retrocedând din două în două silabe:

```
                                                  La -    :  bor
                                                    1     :
                                           La -    bó -   :  ra
                                        2     1          :
                                        La -   bo -  rá -  :  vi
                                        2     1          :
                                  La -  bó -   ra -  ví -  :  sti
                              2     1     2     1        :
                              La -  bo -  rá -  ve -  rá -  :  mus
                              2     1     2     1        :
                        Ju -  sti -  fi -  ca -  ti -  ó -  :  nes
```

**c) Locul ictus-urilor sau bătăii ritmice.**

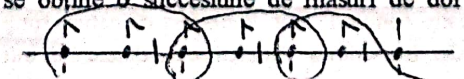
Bătăile sau sprijinurile ritmice fixează mersul ritmului, constituind grupurile binare şi ternare care îi sunt baza şi <u>substratul.</u>

**Regulă:** sprijinurile ritmice se plasează <u>retrocedând</u> din două în două silabe, pornind de la <u>silaba finală.</u>

Raţiunea e simplă: într-un cuvânt silaba finală este <u>lungă</u> şi este indicele unui repaos principal. Trebuie, deci, în mod necesar să pornim de la ea:

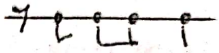
```
1                                          la -   bor
2                                    la -   bo -   ra
3                              la -   bo -   ra -   vi
4                        la -   bo -   ra -   vi -   sti
5                  la -   bo -   ra -   ve -   ra -   mus
6        ju -      sti -  fi -   ca -   ti -   o -   nes
```

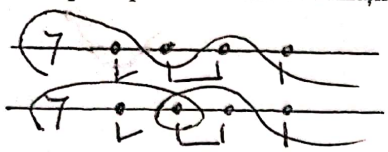
După cum se vede, ictusurile se aşează sub silabele care nu au accent tonic, principal sau secundar, astfel încât ictus şi accente se succed alternându-se regulat, fără a se întâlni vreodată. Deci ordinea <u>intensivă</u> constituită de accente şi ordinea <u>ritmică</u> constituită de <u>ictus</u>-uri sunt două ordini diferite. Bătând cu mâna ultimul cuvânt din exemplul precedent se obţine o succesiune de măsuri de doi timpi, în care „bătaia" atonă este slabă iar „ridicarea" este tare:



Ju - sti - fi - ca - ti - o - nes

**d) Locul arsis-urilor şi thesis-urilor ritmice compuse.**

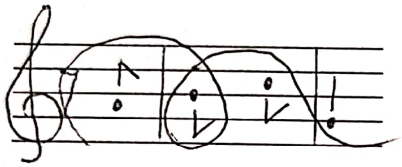
În cuvintele de patru şi mai multe silabe nu mai este un ritm simplu (un arsis şi un thesis binar sau ternar) ci avem deja ritmul compus în care arsis-urile şi thesis-urile sunt compuse: sau au mai mult de un timp compus, fie binar, fie ternar. Aşa cum am spus, cel mai mic ritm compus este acesta:  (ritm pur).
În practică el poate prezenta două combinaţii:



1 arsis şi 2 thesis

2 arsis şi 1 thesis

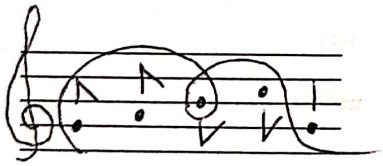
Pe care s-o alegem? Dacă aplicăm acest tip pur cuvântului latin *laboravi*, cu melodia sa naturală, lucrul este fixat deja de la sine. Suntem invitaţi să dăm arsis-ului accentul acut şi toate notele care urcă înspre acesta, iar thesis-ului - silaba finală. Avem deci 2 arsis şi 1 thesis, adică două elanuri şi un repaos:



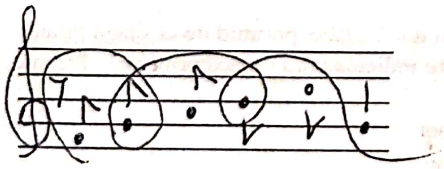
La - bo - ra - vi

Elanul melodic şi elanul ritmic sunt de acord. Aşa cum s-a spus, aceste două ordini se asociază cu uşurinţă, melodia şi ritmul fiind în mod natural legate. În orice ritm, mai ales frazeologic, direcţia ascendentă a mişcării melodice are o intimă afinitate cu elanul ritmic; direcţia melodică descendentă simpatizează cu aşezarea ritmului. Urmare a acestor principii, iată ritmizarea tuturor cuvintelor polisilabice arătate mai sus:

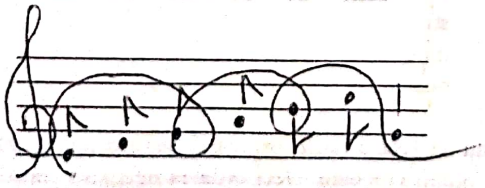
La - bo - ra - vi



La - bo - ra - vi - sti



La - bo - ra - ve - ra - mus



Ju - sti - fi - ca - ti - o - nes

Acest concept melodic şi ritmic al cuvântului latin concordă atât de perfect cu natura tuturor elementelor care îl compun încât el poartă în sine însuşi adevărul său. Într-adevăr, muzica se modelează în întregime pe cuvînt; ea îi conservă:

Scanned with OKEN Scanner

a) forma sa melodică (accentele grav, mediu şi acut);
b) forma sa dinamică (creşterea şi descreşterea);
c) forma sa cantitativă (uşoară accelerare şi activitate în urcare, întârziere şi lungire în repaos);
d) forma sa ritmică despre care este vorba în principal.
Tot ceea ce este elan în cuvântul latin (arsis, elevatio), adică:

elan melodic (linie ascendentă)
elan dinamic (creştere)
elan cantitativ (însufleţire, accelerare a notelor)
elan ritmic (rezumatul tuturor acestora împreună),

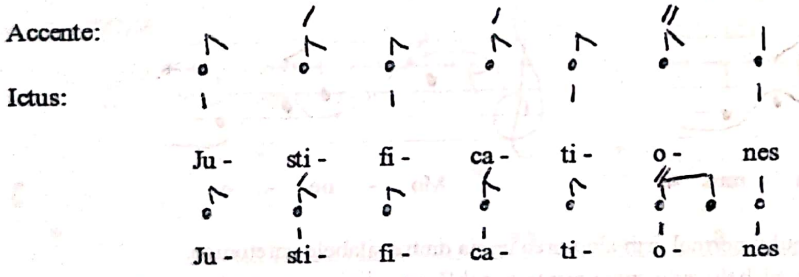
toate aceste elanuri se concentrează în mod natural pe primele silabe ale cuvintelor, pentru a le ridica, a le trage şi a le pregăti pentru cadenţă.
Dimpotrivă, tot ceea ce este destindere şi tot ce conduce la aceasta:

coborîrea melodiei
descreşterea dinamicii
rărirea duratei
depunerea, thesis-ul ritmului,

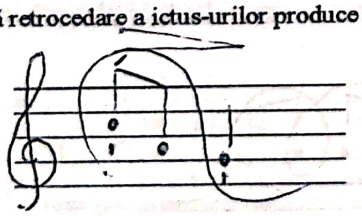
toate acestea se reunesc pe ultima silabă (sau, în cadenţele dactilice, pe ultimele silabe) pentru a constitui relaxarea finală pe care se termină ritmul, de la cel mai mic la cel mai dezvoltat. Aceasta este fizionomia cuvântului latin: este aceea care se găseşte în piesele gregoriene când melodiei îi place să o păstreze; aceasta este şi fizionomia ritmului-membru şi a ritmului-frază.

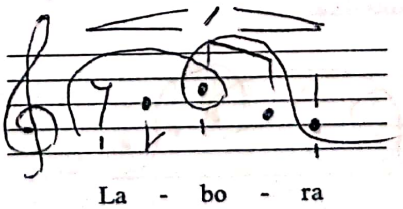
§ 3 Cuvinte care au un grup neumatic pe fiecare silabă.
Până aici fiecare silabă era cântată pe o notă unică (stil silabic pur). Adeseori o silabă oarecare poartă un grup neumatic binar sau ternar: cum se plasează atunci sprijinurile ritmice?

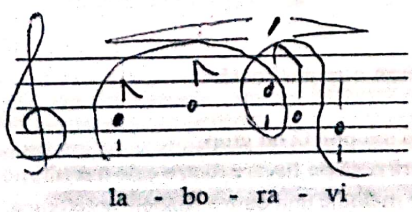
1. Cuvinte spondaice care au două note pe silaba accentuată.
În acest caz, pentru a determina sprijinurile ritmice se porneşte de la această notă dublă sau de la acest grup; sau toate ictus-urile retrocedează cu o silabă. Acelaşi lucru se verifică şi atunci când pe silaba accentuată sunt trei note sau chiar mai multe. Accentele, principale sau secundare, rămân nemişcate. Exemplu:

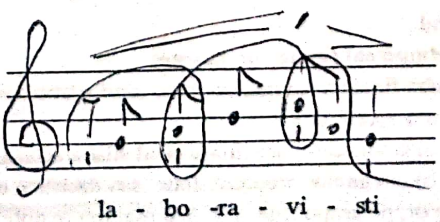


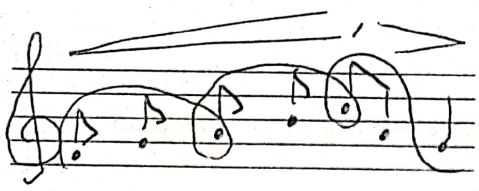

Această retrocedare a ictus-urilor produce împăcarea dintre ictus şi accente.


La - bor
es tu
de te

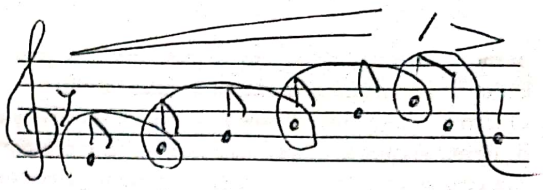

La - bo - ra


la - bo - ra - vi


la - bo -ra - vi - sti

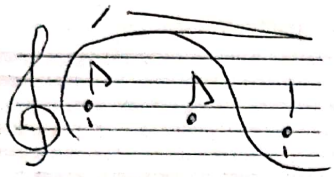


La - bo - ra - ve - ra - mus

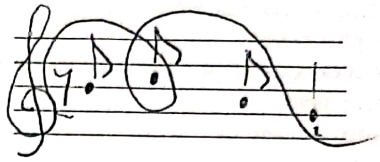


Ju - sti - fi - ca - ti - o - nes

2. Cuvinte dactilice care au un grup binar pe antepenultima sau pe penultima silabă.
În cazul cuvântului fără grup neumatic, ictus-ul se pune sub ultima şi antepenultima silabă.

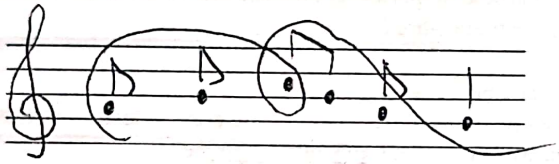


Mo - ne - o
De - us es



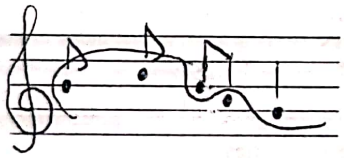
Mo - nu - i - nus etc.

Dublarea accentului tonic prin intermediul unui *clivis* sau *podatus* nu schimbă nimic din dispunerea ictus-urilor:

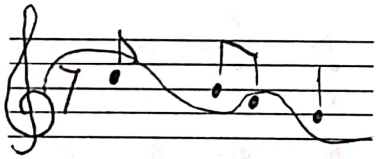


mo- ne- o
mo- nu- i- mus
mo- nu- e- ri- mus

Dar dacă *clivis* sau *podatus* cad pe silaba slabă după accent, lucrurile se schimbă:

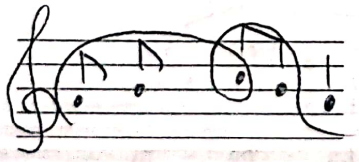


mo - nu - i - mus

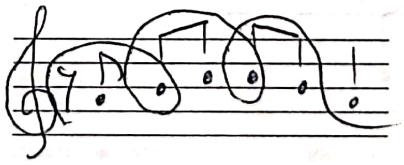


Mo - ne - o

3. Modificarea ritmului normal prin alungirea uneia dintre silabele antetonice.
O prelungire a uneia dintre silabele antetonice printr-o *dublă*, un *clivis*, un *podatus*, un *torculus*, etc. este destul de frecventă. În acest caz se ia acest grup ca punct de pornire şi, retrocedând, se plasează ictus-urile conform regulei date.



La - bo - ra - vi



La - bo - ra - vi

Rezumând:
Bătaia (atingerea) ritmică se găseşte:
1° Pe silaba finală a cuvintelor-ritm, când silabele nu au fiecare decât o singură notă.
2° Pe silaba accentului
a) cuvintelor paroxitone când silaba accentuată este dublă sau poartă un grup;
b) cuvintelor proparoxitone sau dactilice care au o singură notă pe fiecare dintre cele trei ultime silabe.
3° În sfârşit, pe grupul (de 1, 2, 3 şi mai multe note) care lungeşte melodic una dintre silabele antetonice.

Scanned with OKEN Scanner

Regulă unică.
Toate aceste reguli se pot reduce la una singură: „Într-un cuvânt latin, bătăile ritmice binare se calculează, retrocedând, pornind de la primul timp compus, care se întâlneşte".
Din tot ceea ce s-a spus, se evidenţiază libertatea accentului latin, tonic sau secundar, în raport cu ictusul sau sprijinurile ritmice.

***Art. 2 - Studiul cuvintelor unite în incize.***

Ştiinţa gregoriană nu se reduce la studiul cuvântului izolat. O asemenea ştiinţă ne-ar conduce doar la cunoaşterea ritmului în formele sale cele mai simple. Este necesar să mai înaintăm cu un pas: să studiem cuvântul în ritmul-inciză, în ritmul-membrum şi în frază. Acest fapt ne duce către studierea constituţiei intrinseci a tuturor acestor ritmuri. Ritmul este un efort continuu către sinteză:

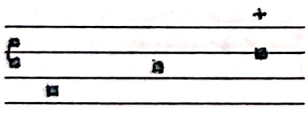
a) a mai multor silabe într-un cuvânt unic;
b) a 2, 3, 4 cuvinte, pentru a ajunge la o inciză unică sau un membrum unic;
c) a 2, 3 sau 4 membrum-uri pentru a forma o frază unică sau un unic period.

§ 1. Inciza în general.
1. Raporturile dintre text şi ordinile melodică, intensivă şi cantitativă.
Dacă noi am studiat cuvântul izolat, aceasta nu înseamnă că melodia este constrânsă să urmărească în mod necesar mersul melodic, dinamic, cantitativ precum şi ritmica naturală a fiecărui cuvânt. Ar fi o eroare. În cânt, într-adevăr, muzica se uneşte **strâns cu** textul pentru a-l augmenta, a-l transforma, a-i da viaţă şi a-l face mai expresiv. Dar ea are legile sale proprii, frumuseţile sale particulare, resursele sale inepuizabile: şi pentru aceasta nu este sclava textului ci are şi observă drepturile sale. Melodia se comportă cu textul în două maniere:

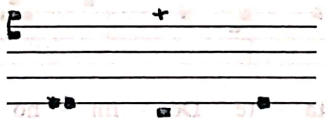
- Uneori îi urmăreşte mersul mai mult sau mai puţin fidel.
- Alteori se eliberează complet de acesta.

Noi cunoaştem prima manieră; acum se pune problema s-o cunoaştem pe cea de a doua.
Toţi autorii greci, latini şi medievali ne vorbesc despre independenţa şi superioritatea muzicii asupra textului; despre modul în care cuvintele sunt subordonate cântului, şi nu invers. Faimosul dicton: „musica non subiacet regulis Donati" rezumă toată învăţătura anticilor. Principiul că muzicianul poate pune o notă scurtă sub o silabă lungă şi invers, este o aplicaţie practică a acestei teorii. Cadenţele psalmodice cursive gregoriene, în care nu se ţine cont de accentele tonice, sunt de asemenea o aplicaţie a aceluiaşi principiu. Preeminenţa muzicii se manifestă în toate cânturile gregoriene; găsim modificări melodice, dinamice, ritmice, cantitative.

A. Modificări sau inversiuni melodice.

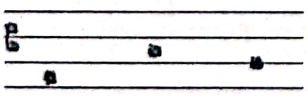


Can - ta - te

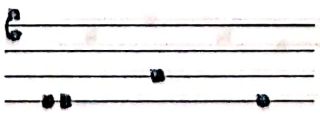


An - cil - la

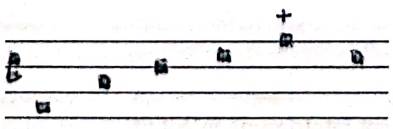
în loc de:



Can - ta - te

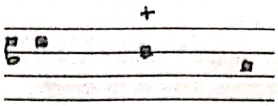


An - cil - la



Can - ta - te Do - mi - no

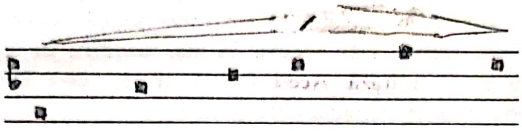
în loc de:



Do - mi - no

B. Modificări dinamice.

Răsturnarea melodică trage după sine o răsturnare dinamică:

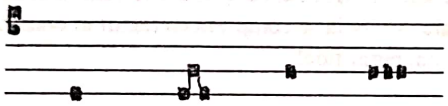


Can - ta - te Do - mi - no

respectiv slăbirea accentului tonic din „cantate", subordonându-l celui din „Domino".

C. Modificări cantitative.

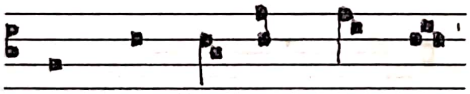
În sine orice silabă are valoarea unui timp simplu. Adeseori însă melodia încarcă silabele textului cu 2, 3, 4 sau mai multe note şi se întâmplă de multe ori ca silabele care au accentul tonic sau secundar să aibă mai puţne note decât celelalte silabe.



Re - sur - re - xi

D. Modificări ritmice.

Muzica îşi exercită puterea sa şi asupra ritmului, pe care îl poate modifica. Luat izolat, orice cuvânt este ritmat: dar în frază cuvântul pierde adeseori această calitate sau acest drept de a fi cuvânt-ritm, pentru a deveni cuvânt-timp.



Can - ta - te Do - mi - no

Aici „cantate" este cuvânt-ritm, pentru că, din cauza clivis-ului, ultima silabă are ictus. Dar în:

Can - ta - te Do - mi - no

acelaşi cuvânt este cuvânt-timp.

2. Înlănţuirea cuvintelor: unitatea incizei.

În interiorul membrum-urilor cuvintele sunt întotdeauna înlănţuite unele cu celelalte „sicut in structura saxorum" după o expresie a lui Quintilian. Această împreunare se extinde asupra incizelor, asupra membrumu-urilor, asupra period-urilor[41].

Cum se efectuează această împreunare? Structura versurilor ne serveşte ca exemplu şi regulă. În poezia latină era lege fundamentală ca sfârşitul cuvântului să nu coincidă cu sfârşitul piciorului; cuvintele trebuiau să stea călare de la un picior la altul.

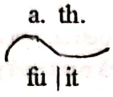
---

[41] Vezi Quint., *Inst. Or.* IX; Cicero, *Or.* XLIV, 149.

Scanned with OKEN Scanner

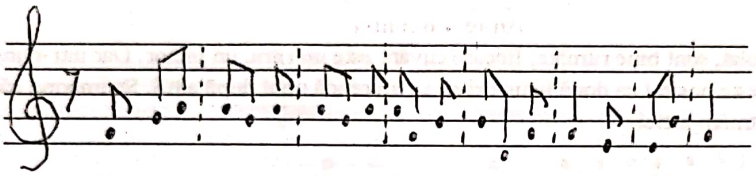
Rău: Sparsis | hostis | longis | campus
splendet et | horret
Bine: Urbs an | tiqua fu | it Tyri | i tenu | ere co | loni.
Bine: Luctan | tes ven | tos tem | pesta | tesque so | noras

Să ne reamintim teoria gramaticienilor: orice cuvânt este format prin reunirea a două elemente, unul arsis-ul, celălalt thesis-ul, ceea ce dă:



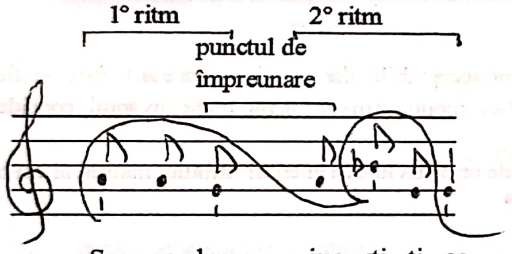

Să aplicăm această lege melodiei gregoriene. Multe cauze concură la această înlănţuire şi la unitatea incizei.

1 - Ca şi în poezie, încălecarea cuvintelor-ritm peste măsuri sau timpi compuşi:



Me - men - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o Do - mi - ne

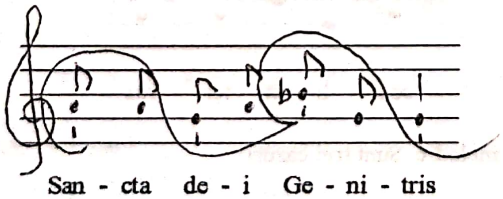
Dacă în acest exemplu am pune toate accentele pe „bătaie", înlănţuirea ar lipsi; ritmul ar deveni greoi.




Spe - cu - lum jus - sti - ti - ae

2 - Înfăşurarea cuvântului-timp cu ajutorul ritmului

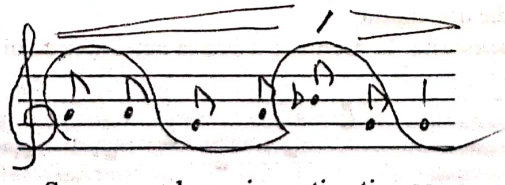
Can - ta - te Do - mi - no



San - cta de - i Ge - ni - tris

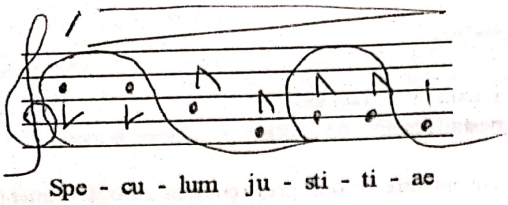
3 - Acţiunea sintetică a melodiei, cantităţii şi intensităţii, tinzând spre acelaşi efect: unitatea.

Regulă: Accentul principal cade pe ictus-ul timpului compus mai ridicat (acut).



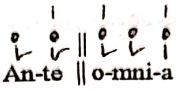
Spe - cu - lum ju - sti - ti - ae

Scanned with OKEN Scanner

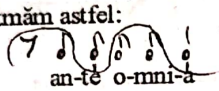



§ 2. Inciza silabică.
Nu întotdeauna, în ceea ce priveşte plasarea ictus-urilor, lucrurile se petrec aşa de simplu şi uşor, ca în exemplele date mai înainte. Reunirea mai multor cuvinte pentru a forma o inciză poate să prilejuiască conflicte care trebuie rezolvate.
Ele se nasc:

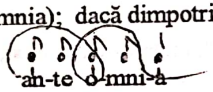
a) Din confruntarea cuvintelor:




Aceste cuvinte, considerate izolat, sunt bine ritmate; fiecare cuvânt este un ritm, un picior. Dar într-o inciză acest lucru este imposibil; nu este posibil ca două ictus-uri să se succeadă unul după altul. Se impune găsirea unei soluţii. Care? Dacă noi ritmăm astfel:




lipseşte primul ictus din dactil (omnia); dacă dimpotrivă ritmăm în acest alt mod:



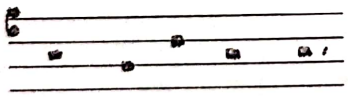

cade ictusul final al spondeului (ante).
În sine, considerate în abstract, ambele aceste soluţii sunt acceptabile, dar practic pe care ar trebui s-o alegem?

b) Forma melodică dă naştere la alte conflicte: ea impune ictus-uri acolo unde cuvântul, considerat izolat, nu le-ar admite.

c) Simple note modale pot de asemenea pretinde un ictus în detrimentul ritmului natural al cuvintelor: luptă deci între cuvinte şi tonalitate.
Fiecare dintre aceste conflicte cere o soluţie.
Nu se pot da reguli generale absolute; este necesară o cunoaştere vastă şi profundă a melodiei gregoriene, a alcătuirii sale, a diferitelor sale tipuri şi formule.

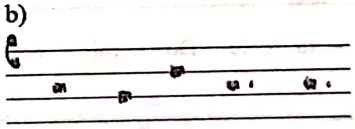
1. Dublarea notei accentului în cuvintele spondaice.
Din ceea ce s-a spus în articolul precedent § 3, este evident că ritmul incizei silabice nu va fi acelaşi dacă silaba accentului ultimului cuvânt, mai ales (dacă este) spondaic, va avea doi timpi sau unul singur; în următoarea cadenţă trebuie sau nu dublată nota accentului?

a)




sau

b)

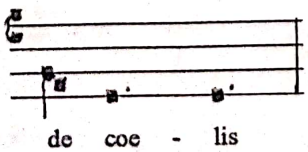


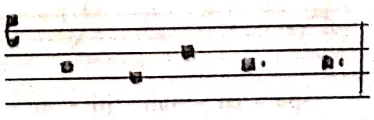

Trebuie să luăm în considerare forma şi mersul melodic. Sunt trei cazuri:
a) Cadenţa spondaică la unison.
b) " " descendentă.
c) " " ascendentă.

a) Cadenţa spondaică la unison; sunt două cazuri:

1- cadenţa precedată de un mers melodic descendent.

Melodia ajunge la unison printr-o mişcare descendentă. În acest caz dublarea notei accentului este necesară la sfârşitul frazei.



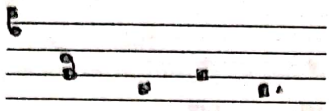




Scanned with OKEN Scanner

La sfârşitul membrum-urilor, această dublare este mai puţin necesară. Această regulă se bazează pe mai multe fapte:

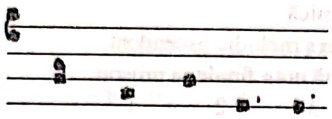
Înainte de toate, aceste cadenţe sunt forme redundante ale cadenţelor simple, în care ultima notă cere un ictus final de repaus, şi deci o prelungire. Exemplu:

° cadenţă ictică simplă

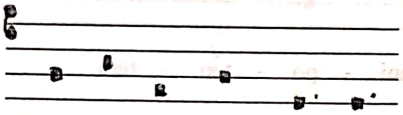


con - tra me est

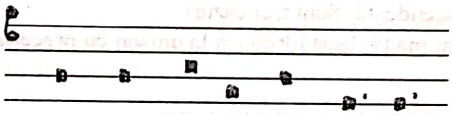
°cadenţe redundante



de - xte - ra tu - a



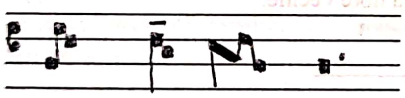
o - ra pa - trem tu - um



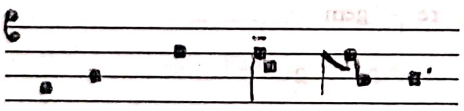
de Vir - gi ne Ma - ri - a

Adăugarea notelor finale nu modifică cu nimic dispunerea clausulei (cadenţei) simple, ci doar o dezvoltă. Aceeaşi redundanţă o observăm şi în cântările mai ornamentate.

°cadenţe ictice

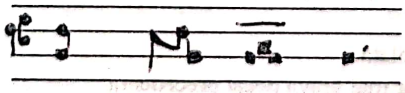


De - us no - ster (Intr. *Venite adoremus*)

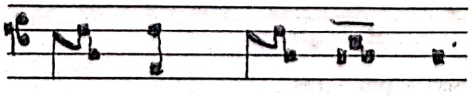


et o - sten - de nó - bis (Intr. *Veni*)

°cadenţe redundante



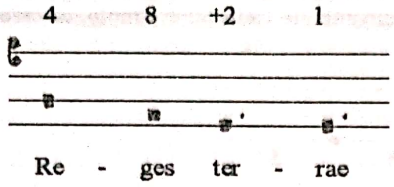
Al - le - lú - ia (Intr. *Temp. Pasch.*)



Sa - lu - tá - ri - um (Intr. *Dominus Fortitudo*)

Scanned with OKEN Scanner

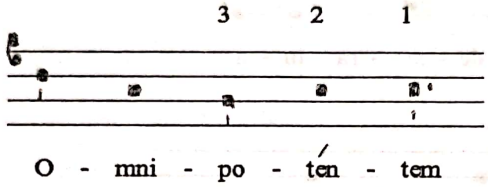
Este (tocmai) această notă a accentului, atât de dezvoltată, pe care noi socotim că trebuie să o dublăm în cadențele silabice. Dar această dublare nu este obligatorie la sfârşitul tuturor membrum-urilor.




Aici nu este vorba despre o adevărată cadență: este mai degrabăn o intonație (formulă ?). Dublarea silabei accentuate ar îngreuia prea mult mişcarea ritmică.

2- Cadență la unison precedată de mers melodic ascendent.

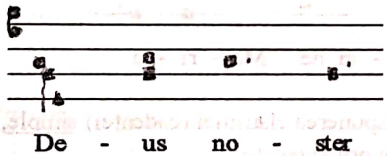
Una sau mai multe note grave preced cele două note finale la unison.




Este dificil să dăm o regulă generală. Trebuie să examinăm contextul. Trebuie să studiem de la caz la caz. Dublarea accentului este uneori utilă; alte ori este interzisă; uneori este liberă; în unele rare cazuri este necesară.

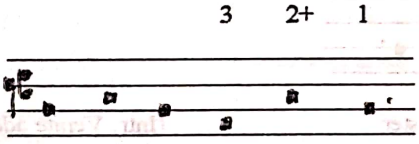
b) <u>Cadență spondaică descendentă. Sunt trei cazuri:</u>

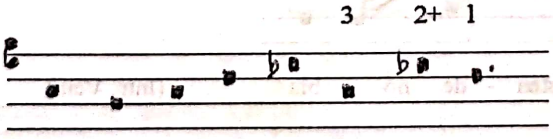
1- Nota cu accent este mai înaltă decât ultima şi la unison cu precedenta.




Accentul poate fi dublat.

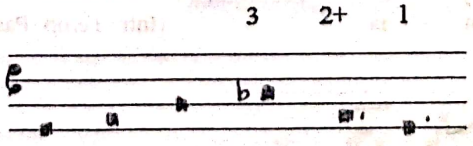
2- Nota cu accent este mai înaltă decât cele două note vecine.



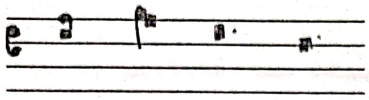




În oricare din aceste cazuri nota cu accent nu trebuie dublată.

3- Nota cu accent este mai acută decât finala dar mai gravă decât precedenta.




Scanned with OKEN Scanner

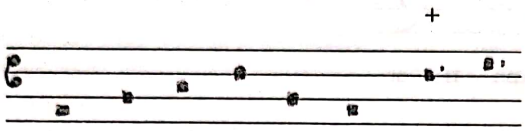


Je - su Chri - ste

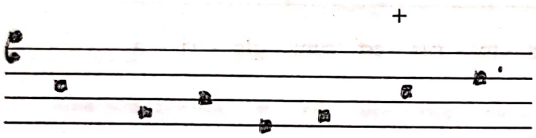
La sfârşit de frază se poate dubla; la sfârşit de membrum este mai multă libertate: este necesar să se studieze contextul.

c) Cadenţe spondaice ascendente.

Sunt rare în adevăratul cânt gregorian. Iată câteva:



Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi



Cre - do in u - num De - um

Este necesar să fie studiat fiecare caz în parte. Într-o execuţie rapidă sau animată, valorile de note pot să rămână modificate.

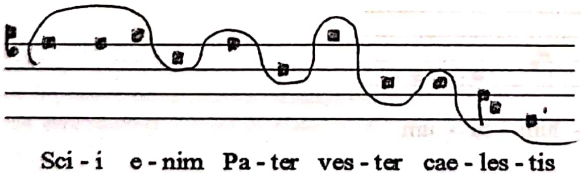
2. Structura ritmică şi chironomia incizei silabice.

Deosebirea dintre cuvântul-ritm şi cuvântul-timp nu este un concept pur teoretic. În practică, inciza silabică poate rezulta dintr-o serie de cuvinte-ritm sau de cuvinte-timp, sau dintr-un amestec armonios al unora şi al altora: pentru o ureche delicată, această varietate prezintă un interes ritmic deloc neglijabil.

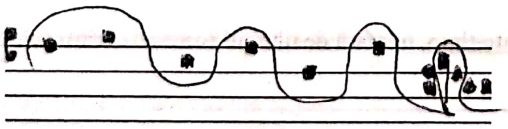
A. Inciză de cuvinte-ritm.

Pot fi sau toate spondaice, sau toate dactilice, sau spondaice şi dactilice.

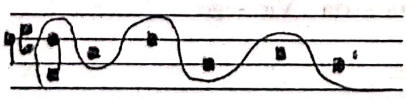
a) cuvinte toate spondaice:



Sci - i e - nim Pa - ter ves - ter cae - les - tis

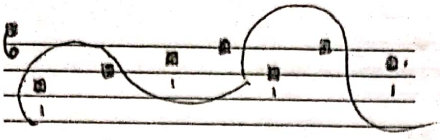


Fun - da - tus e - nim e - rat

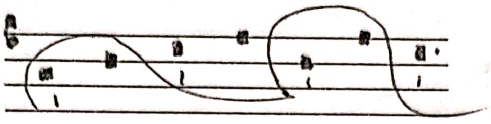


O Be - a - tum vi - rum

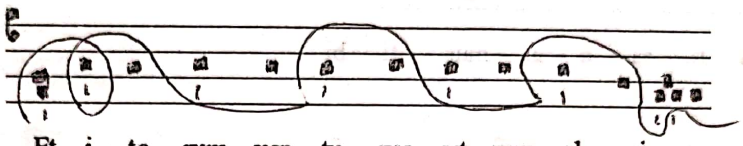
b) cuvinte dactilice ritmate:



Do - mi - ne ut vi - de - o

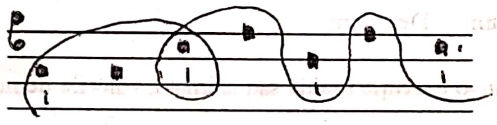


Do - mi - ne vim pa - ti - or

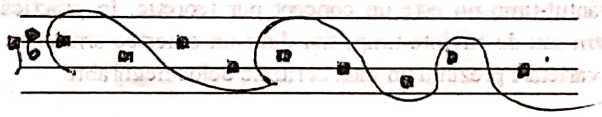


Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

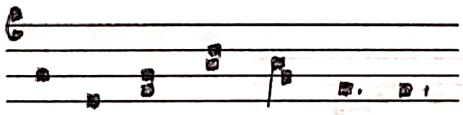
c) cuvinte spondaice şi dactilice ritmate:



Ni - gra sum sed for - mo - sa



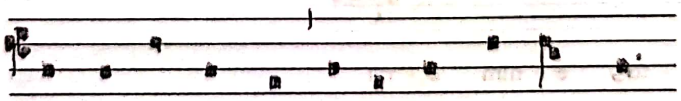
Ge - nu - it pu - er - pe - ra Re - gem



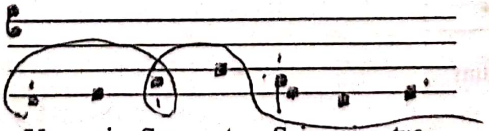
in cu - bi - cu - lum su - um

B. Inciză de cuvinte-timp.

a) succesiune de cuvinte spondaice, toate cuvinte-timp, în afară de ultimul (care este) ritmat:



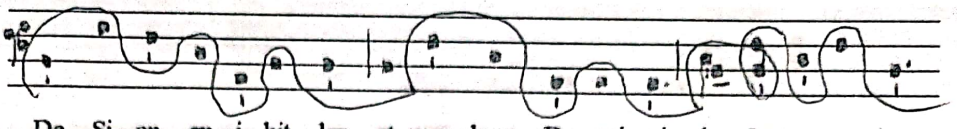
Be - a - ta Ma - ter et in - ta - cta Vir - go



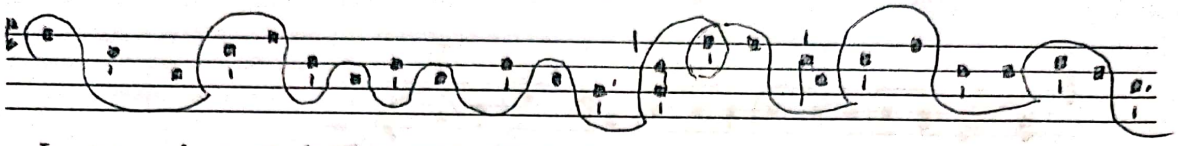
Ve - ni San - cte Spi - ri - tus

b) amestec de cuvinte-ritm şi de cuvinte-timp, spondaice şi dactilice:

Scanned with OKEN Scanner



De Si - on ex - i - bit lex et ver - bum Do - mi - ni de Je - ru - sa - lem

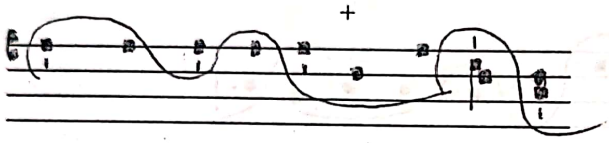


Lu - men ed re - ve - la - ti - o - nem gen - ti - um et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra - el

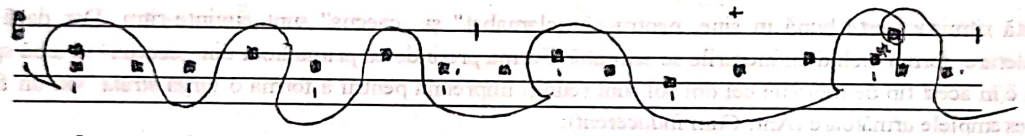
3. Două excepţii de la ritmul normal al cuvintelor.

Până aici toate cuvintele spondaice şi dactilice s-au aflat într-una din cele două categorii: cuvânt-ritm şi cuvânt-timp. Poate surveni, din motive speciale, un tratament diferit.

A. Cuvinte bisilabice (spondaice) lipsite de ictus.

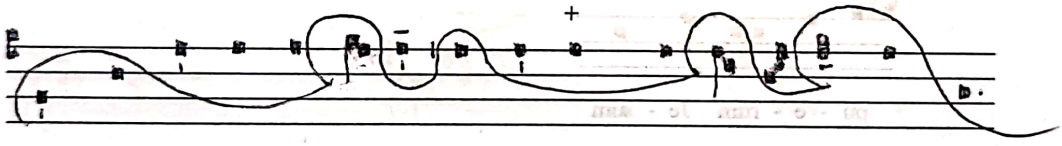


Cra - stri - na e - rit vo - bis sa - lus



...fu - e - rit sol de cae - lo vi - de - bi - tis Re - gem re - gum

(Ant. *Cum ortus*)



quo - ni - am in Jor - da - ne la - vit Chri - stus e - ius cri - mi - na

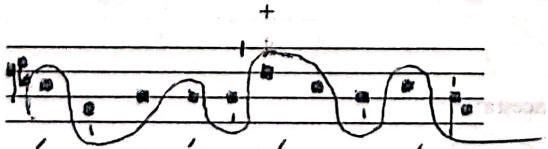
(Ant. *Hodie caelesti*)

Raţiunea acestei excepţii este dublă:

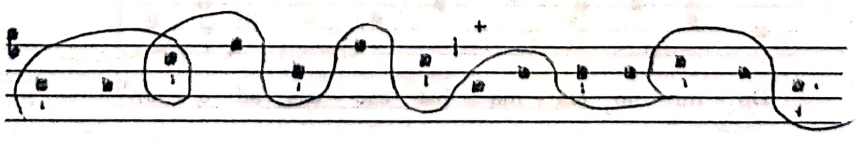
a) nu pot fi plasate două ictusuri succesive;

b) atât cât este posibil, cuvintele trebuie să fie cuvinte-ritm; pentru a obţine acest lucru, este necesar un oarecare sacrificiu.

B. Cuvinte trisilabice (sau dactilice) fără ictus pe silaba accentuată.

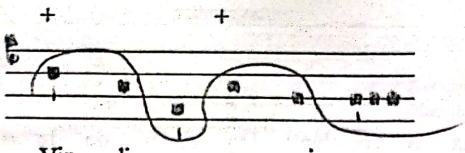


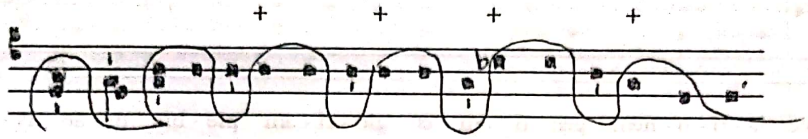
Ec - ce Ma - ri - a ge - nu - it no - bis (Ant.)



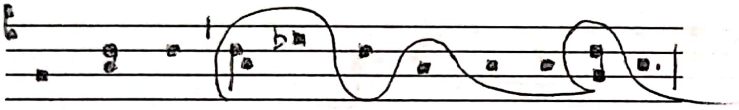
Ni - gra sum sed for - mo - sa fi - li - ae Je - ru - sa - lem... (Ant.)

Scanned with OKEN Scanner

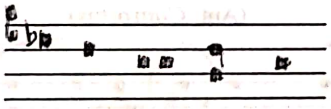


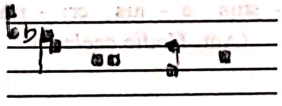



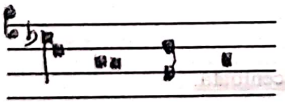

**NB.** Atunci când este vorba să ritmăm cuvintele gregoriene, trebuie să ţinem seama de <u>forma</u> melodiei; formă care ne oferă preţioase indicaţii, mai ales dacă avem în vedere episemele sau formele grafice ritmice ale neumelor. Iată un exemplu din Antifona *Transeunte Domino*:



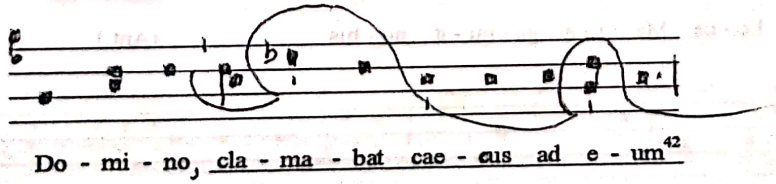

Această ritmizare este bună în sine, pentru că „clamabat" şi „caecus" sunt cuvinte-ritm. Dar dacă luăm în considerare forma melodiei, lucrurile se schimbă. Forma pretinde ca prima notă din „caecus" să aibă sprijin din cauză că în acest tip de melodie cei doi sol sunt reuniţi împreună pentru a forma o *virga strata* sau un *frangulus*, ca în exemplele următoare (Ant. *Cum inducerent*):




De aceea ritmul antifonei precedente este acesta:



[42]

În sfârşit, în studiul său asupra incizelor silabice, Mocquereau rezumă în patru pagini comentariul ce se poate face cu privire la locul intensităţii în adaptări. Între cele două soluţii extreme (1° - a respecta întotdeauna şi

[42] Alte exemple de formule melodice care-şi impun ritmul lor textelor adaptate v. în *Nombre Musical* II, pag. 355 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

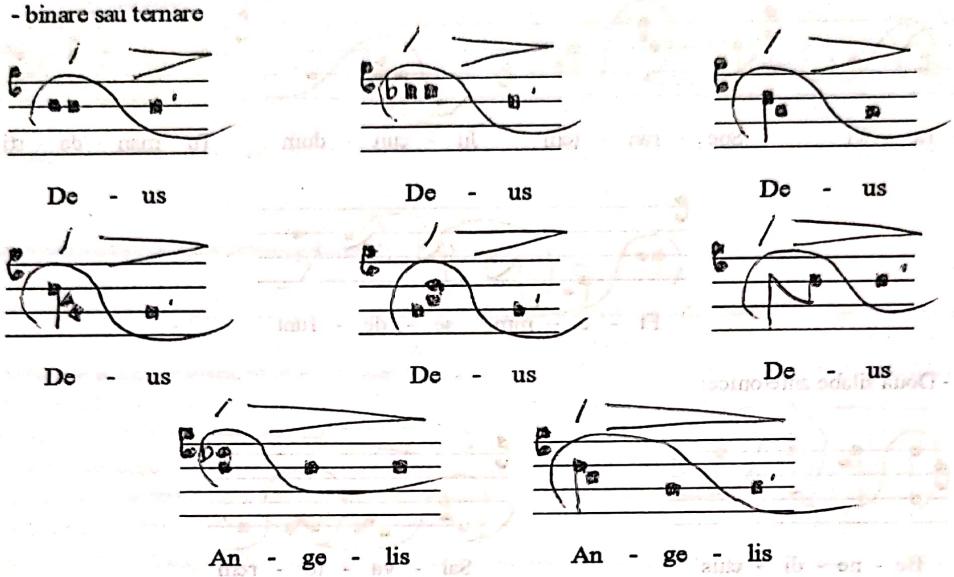
numai intensitatea formulei melodice; 2° - a nu ţine cont de fel de intensitatea sugerată de mişcarea melodică bazându-ne doar pe intensitatea naturală a cuvintelor), el propune o cale de mijloc[43].

3. Incizele ornamentate.

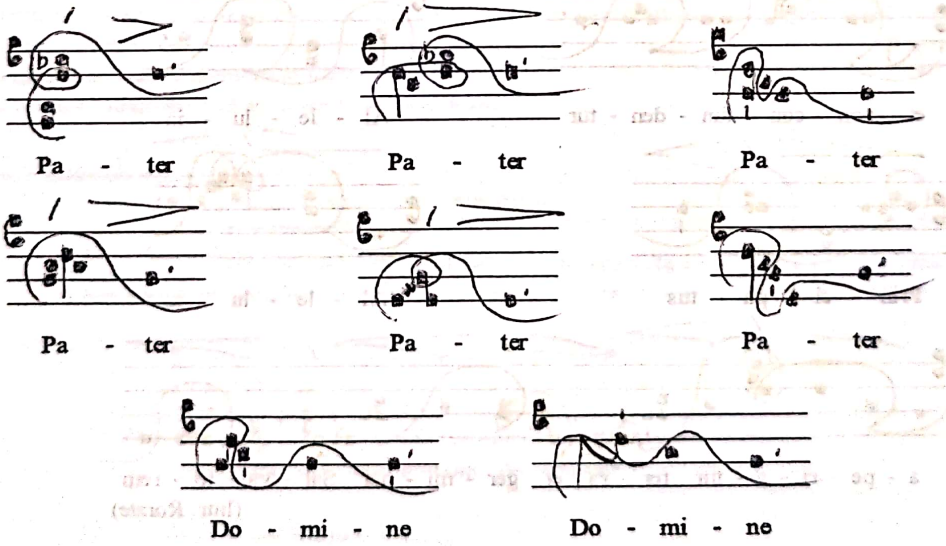
Până aici ne-am ocupat în mod preponderent de incizele silabice, dată fiind dificultatea lor specială, derivând din text. Sunt însă incize în care silabele au unul sau mai multe grupuri (de sunete). În acestea dificultatea de ritmare este mai mică, pentru că înseşi grupurile ne dau o indicaţie sigură pentru locul sprijinurilor.

1° Grupuri-timpi pe silabe accentuate:

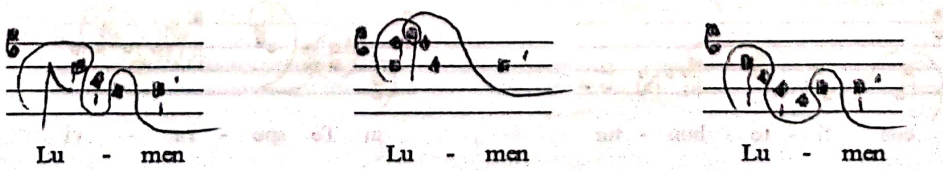
- binare sau ternare



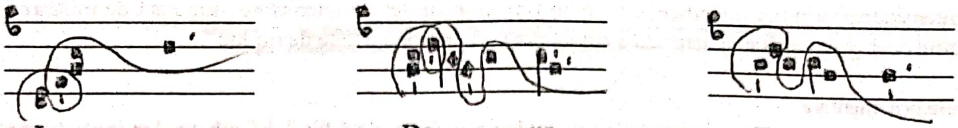

- de 4 note:



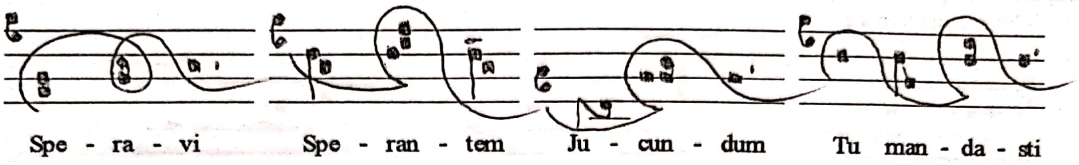

- de 5 şi mai multe note:

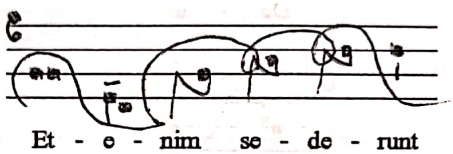



[43] v. N. M. II, pag. 399-403.

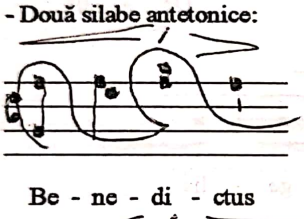


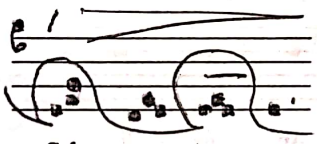

2° Grupuri pe silabele antetonice:

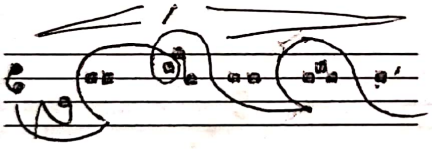


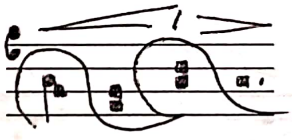



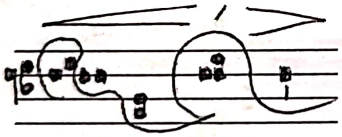

- Două silabe antetonice:

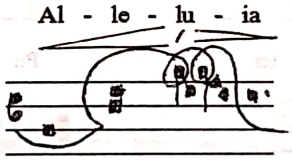


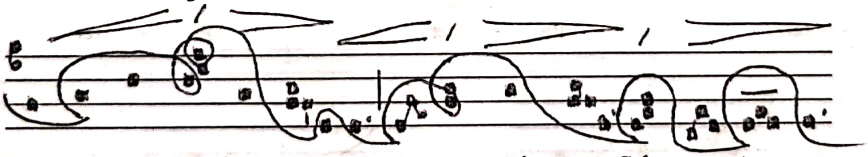



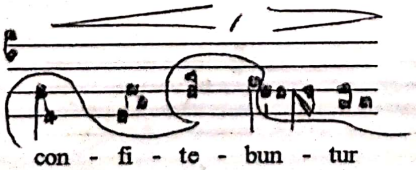



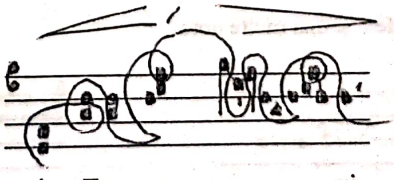



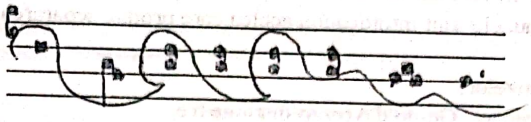

(Intr. *Rorate*)

-Mai multe silabe antetonice:



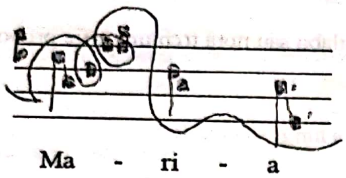




Scanned with OKEN Scanner

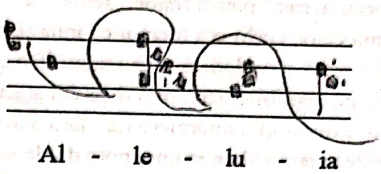


Tri - bu - la - ti - o - nem no - stram

Melodia se eliberează de mişcarea naturală a cuvintelor:



Ma - ri - a



Al - le - lu - ia

***Art. 3 Periodul gregorian. Membrum-uri şi fraze.***

Întrucât inciza, despre care am vorbit atât de mult, nu este altceva decât un mic membrum, deja se ştie ce este un membrum. Tot ceea ce s-a spus, deci, despre inciză se aplică şi membrum-urilor. Este vorba să studiem acum unirea membrum-urilor între ele, în unitatea mare a frazei.

În studiul făcut anterior asupra incizelor, s-a putut vedea că în acestea nimic nu este complet; sensul literar, sensul melodic, dezvoltarea dinamică, totul rămâne suspendat, incomplet; totul cere să fie completat. Acest fapt nu trebuie să ne uimească: noi am studiat bucăţile componente, membrum-urile de frază. Pentru a constitui un period este necesar să unim membrum-urile între ele şi să le insuflăm o viaţă comună. În acest fel fiinţa melodică şi ritmică va apărea constituită în integritatea sa. Tot ceea ce am spus până acum despre timpii simpli şi compuşi, despre picioarele ritmice, despre ritmurile simple ale cuvintelor, despre ritmurile mai largi ale incizelor şi membrum-urilor, totul ne conduce la singurul mare ritm, cel al frazelor şi al periodului.

Extensia frazei în cântul gregorian este variată; sunt fraze lungi, unele potrivit de lungi, altele scurte şi foarte scurte. Totuşi în general, frazele se compun din 2, 3, 4 şi chiar 5 membrum-uri, chiar şi mai multe! Într-o bună execuţie trebuie să ştim

a) cum să distingem fiecare membru al frazei;

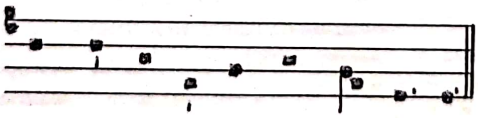
b) cum să le unim, astfel încât să ajungem la unitatea frazei.

§1. Distingerea membrum-urilor .

1. Pauzele sau diviziunile: cauza extrinsecă a împărţirii.

a) fraze de un membrum:

În acestea sfârşitul se face simţit prin faptul însuşi că există o oprire, o pauză, la terminarea micii antifone.



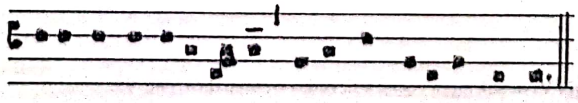
Lau - da - te Do - mi - num de coe - lis

b) fraze de două membrum-uri:

Aici este o pauză sau o diviziune la sfârşitul fiecărui membrum. Această pauză conferă fiecărui membrum propria sa existenţă, o unitate reală de sens, inferioară totuşi unităţii frazei.

Fraza

1° membrum 2° membrum



Il-lu-mi-na-ti-o me-a et sa-lus mea Do-mi-nus

c) fraze de 3, 4, 5 membrum-uri, etc.

Nimic special: pauzele sunt întotdeauna acelea care produc separarea dintre un membrum şi celălalt.

2. Numărul şi valoarea pauzelor.

Sunt multe şi nu toate de aceeaşi valoare. Guido d'Arezzo distinge trei:

- **quantuluscumque** la sfârşit de frază muzicală;
- **amplior** la sfârşit de parte sau membrum;
- **diutissimus** la sfârşit de frază.

Cei vechi numeau această pauză **tenor**: „tenor idest mora ultimae vocis"[44].

Ei bine, doctrina celor vechi era tocmai că întârzierea vocii pe ultima silabă sau notă trebuie să fie proporţională cu importanţa literară şi melodică a diviziunii. De aceea există pauze:

a) abia perceptibile: sunt mai degrabă atacuri ale vocii;

b) pauze de simplă întârziere (𝄼) fără a avea valoarea unei note lungi sau duble;

c) pauze având valoarea unei note duble sau chiar triple;

d) pauze care, pe lângă aceasta, sunt însoţite de un rallentando, mai ales la sfârşit[45].

§ 2. Unirea membrum-urilor.

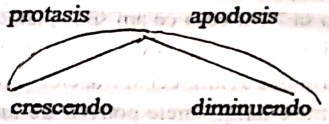
Dacă trebuie să fim atenţi la distingerea şi separarea membrum-urilor, marea artă pretinde şi constă în buna legare a acestora. Ritmul este o operă sintetică.

Mijloacele de care se serveşte muzicianul pentru a obţine acest *legato* sunt întotdeauna aceleaşi: melodia, dinamica, proporţia armonioasă pentru (dintre) membrum-uri.

a) Legătura melodică şi dinamică.

Sunt două elemente inseparabile: dinamica urmează linia melodică.

Period-urile pot să aibă mai multe membrum-uri; cel mai mic are două: acestea îşi răspund ca un antecedent şi un consecvent sau, cum se obişnuieşte de asemenea să se spună, ca **protasis** şi **apodosis**.




Accentul general este plasat pe notele cele mai înalte, sau pe timpul compus cel mai ridicat (înalt, acut) din fiecare membrum.

În period-urile mai lungi există mai multe *protasis* şi mai multe *apodosis*. În urcare sunt mai multe *protasis*. În coborâre mai multe *apodosis*[46].

b) Legături de proporţie numerică între membrum-uri.

Este vorba despre o încadrare pe care am numi-o cantitativă. Membrum-urile izolate rezultă dintr-un număr de silabe destul de proporţional[47].

---

[44] Guido d'Arezzo, *Micrologus*.

[45] Pentru spaţiul gol, indicând în Ediţia Vaticană mora vocis, a se vedea *Grammatica*, pag. 87.

[46] Vezi *Grammatica*, pag. 106-110.

[47] Vezi *Grammatica*, pag. 110 şi următoarele.

Liviu Comes: La melodia palestriniana e il canto gregoriano. Jucunda Laudatio 1974-1975. San Giorgio Maggiore - Venezia.

Cap. VII: **L'ordinamento ritmico (Organizarea ritmică)** Trad. Liliana Gherman. (Pag. 125-142.)
(Pag. 125)

În desfăşurarea liniei melodice, înălţimea şi durata sunetelor constituie o unitate inseparabilă. Între aceste două elemente există o corelaţie şi o condiţionare reciprocă, succesiunea intervalică fiind legată de durata sunetelor, iar durata, la rândul său, fiind în strânsă relaţie cu succesiunea intervalică. Ambele îşi aduc contribuţia specifică la construcţia liniei melodice, graţie potenţialului energetic de care dispun.

Organizarea sunetelor de înălţime şi durată diferite, se produce în cadrul liniei melodice prin mijlocirea unui factor de o importanţă deosebită, anume *ritmul*. Acesta din urmă modelează seria amorfă de sunete prin intermediul unei dispuneri ordonate în timp, dându-i sens şi expresivitate[1].

Ritmul grupează sunetele în elemente arhitectonice care stau la baza formării liniei melodice. Grupurile ritmice se formează în jurul anumitor sunete, care se disting prin calităţile lor de ordin *cantitativ, dinamic, melodic şi timbral*[2]. Aceste sunete capătă numele de *sunete accentuate*. Deşi în limbajul curent noţiunea de accent este legată, de obicei, de elementul intensitate, ea reprezintă, în fapt, un fenomen complex, la producerea căruia pot contribui mai multe calităţi ale sunetului[3]. Uneori un ritm poate exista chiar şi fără o variaţie de intensitate, bazându-se în asemenea cazuri pe diferenţele dintre celelalte calităţi: înălţimea, durata şi timbrul[4].
(Pag. 126)

Accentul constituie un element important al ritmului, reprezentând, după V. d'Indy, cheia ritmicii[5]. Anticii, Quintilian şi Pompeius Festus, l-au definit ca <<anima vocis>>[6]

Modul de formare a grupelor ritmice şi înserarea lor în linia melodică s-au schimbat de-a lungul timpului. În general, se disting două concepţii de organizare ritmică, diametral opuse: concepţia *ritmului liber*, cu succesiunea neregulată a unor grupări ritmice diferite, şi concepţia *ritmului metric*, cu succesiunea regulată a unor grupări ritmice identice. În primul caz, accentele, care reprezintă elementul de individualizare a grupărilor ritmice, se succed la intervale inegale de timp, în timp ce în cel de al doilea ele apar la intervale egale.

Continuând tradiţiile monodiei gregoriene, melodia palestriniană primeşte de la aceasta concepţia ritmului liber. Dat fiind, totuşi, caracterul mensural al înserării în structura polifonică, ea conţine, cum vom vedea, şi unele elemente de ritm metric.

Pentru o justă înţelegere a ritmicii palestiniene, este necesară cunoaşterea prealabilă a celei gregoriene.

Concepţia ritmului liber şi natural se bazează pe următoarele principii esenţiale:
- caracterul egal şi indivizibil al timpilor;
- gruparea acestora într-o succesiune liberă, determinată de accentele textului.

Aceste principii, pe care se sprijină ritmul gregorian, sunt mult mai vechi, având profunde rădăcini în antichitatea greco-romană. Astfel, Mocquereau aminteşte o serie de ritmuri bazate pe principiul ritmului liber, considerate de el ca precursoare ale ritmului gregorian: ritmul liber, poetic şi muzical, al poeţilor lirici greci şi latini; ritmul liber oratoric mixt, rezultat din trecerea de la ritmul metric la cel tonic[7].

În cadrul general al ritmului liber, ritmul melodiei gregoriene are un profil al său propriu. Caracteristicile ritmului gregorian au devenit mai cunoscute ca urmare a minuţioaselor cercetări întreprinse la sfârşitul secolului trecut de şcoala din Solesmes, cu intenţia de restaurare ştiinţifică a practicii cântului gregorian. Lucrările semnate de J. Pothier (<<Les mélodies grégoriennes>>, 1880), de discipolul său A. Mocquereau (Pag. 127) (<<Le nombre musical grégorien>>, 1908), precum şi cele ale colecţiei periodice <<Paléographie musicale>> (apărută începând cu anul 1889) au pus bazele ştiinţifice ale studiului muzicii gregoriene[8].

Conform cercetărilor şcolii din Solesmes, ritmica gregoriană este o ritmică 'non mensurata'[9]. Grupurile ritmice se bazează pe *timpul simplu* (tempo semplice, temps premier, tempo primo), indivizibil. Timpii simpli

---

[1] „Melodia presupune ritmul şi nu ar putea exista fără el" (V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, 1912, I, p. 31).
[2] A. MOCQEREAU, *Le nombre musical grégorien*, Tournai, Roma, 1908, vol. I, pag. 29.
[3] A. BERTELIN, în *Traité de composition musicale*, formulează această problemă în modul următor: „Ritmul în muzică implică o inegalitate în durată, în intensitate şi în înălţime a sunetelor" (cit. de L. David, *Le rythme verbal et musical dans le chant romain*, Ed. Univ. Ottava, 1933, p. 32).
[4] L. DAVID, op. cit. p. 30.
[5] Op. cit. p. 36.
[6] R. DUMESNIL, *Le rythme musical*, La Colombe, Paris, 1949, p. 62.
[7] A. MOCQUEREAU, op. cit., vol. II, p. 38.
[8] R. AIGRAN, *La musique religieuse*, Paris, pp. 81-85.
[9] Acest punct de vedere nu este împărtăşit de toţi cercetătorii. Astfel, Dechevrens, Houdard, Jeanin, P. Wagner, Faucould şi alţii încearcă să demonstreze diferite aspecte de mensurabilitate ale muzicii gregoriene (Gr. Suñol, *Introduction à la paléogrphie musicale grégorienne*, Paris-Tournai-Roma, 1935, p. 439).

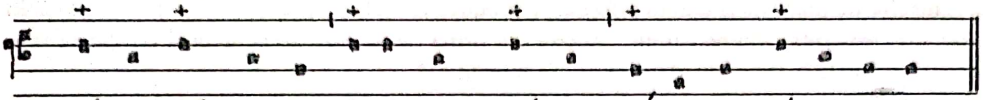
Scanned with OKEN Scanner

sunt aproape egali, uneori puţin mai lungi, alteori mai scurţi, fără a ajunge totuşi la diferenţe proporţionale ale duratelor. Notaţia nu traduce nici un raport de durată dintre sunete[10].

După J. Pothier, gruparea ritmică a sunetelor în melodia gregoriană se realizează în conformitate cu gruparea silabelor în cuvintele textului latin. Fiecare cuvânt conţine un impuls unic, care începe cu prima silabă, atinge punctul culminant pe silaba accentuată şi diminuează apoi, dispărând, pe ultima silabă.

Accentul limbii latine din perioada gregoriană este un *accent tonic*, de natură complexă, care conţine în acelaşi timp calităţi *dinamice* (de intensitate) şi *melodice* (de înălţime)[11].

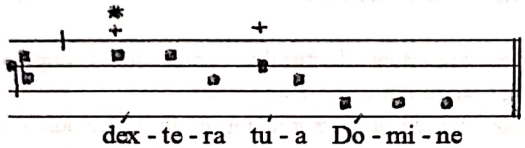
Accentul tonic al cuvintelor determină în melodia gregoriană formarea unor grupări ritmice variate, combinate liber: (Pag. 128)



Sá - na Dó - mi - ne á - ni - mam mé - am quí - a pec - cá - vi ti - bi

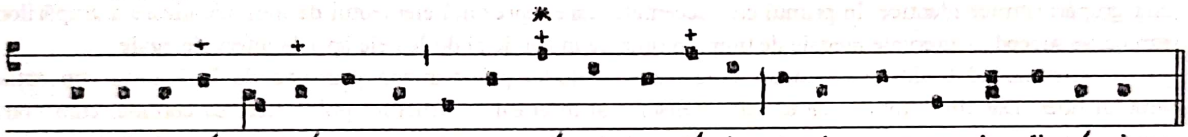
În afara accentelor proprii cuvintelor izolate, proza latină cunoaşte şi o accentuare *logică* şi *frazeologică*, care constituie punctul central al unor diviziuni sintactice majore. Prin intermediul acestei accentuări sunt delimitate, în cadrul melodiei, *incizele, membrii de frază, frazele* şi *periodul.*

O inciză:



dex - te - ra tu - a Do - mi - ne

O frază:



Jus - ti - fi - cé - ris Dó - mi - ne in ser - mó - ni - bus tú - is, et vin - cas cum ju - di - cá - ris.

În acest capitol ne vom limita la expunerea succintă a principalelor caracteristici ale ritmului gregorian, în măsura în care cunoaşterea lor face posibilă o clară înţelegere a ritmului melodiei palestriniene.

În acest scop ni se pare util să citãm, prin amabila îngăduinţă a autorului[12], unele rezultate obţinute din experienţe ştiinţifice şi practice: importante, acestea din urmă, pentru că execuţia muzicii palestriniene nu poate face abstracţie de o chironomie care-şi găseşte confirmarea în direcţia corală a muzicilor unor epoci succesive.

„După ultimii cercetători şi paleografi, ritmica gregoriană se sprijină pe trei reguli:

1) Regula literaro-filologică; semnificaţia cuvintelor <<arsis>> şi <<thesis>>.
2) Regula paleografico-muzicală: <<ductus>> -ul neumei izolate.
3) Regula fizico-acustică: la calităţi fizico-acustice egale, corespund ritmuri egale.

(Pag. 129)

Prima regulă, literaro-filologică, ne pune în faţa semnificaţiei celor două cuvinte: <<arsis>> şi <<thesis>>. Astăzi nu mai este nici un dubiu asupra faptului că prima corespunde silabei tonice a unui cuvânt, în timp ce ultima corespunde unei sau unor silabe atone. Silaba tonică este arsică pentru că, ne spun gramaticienii antici, <<plus sonat>>; în timp ce silaba atonă este tetică pentru că <<minus sonat>>.

---

[10] D.DUMESNIL, op. cit., p. 72. Problema ritmului gregorian e complexă şi încă şi azi controversată. Studiile mai recente au lărgit perspectiva, fie în ceea ce priveşte interpretarea neumelor, fie în ceea ce priveşte execuţia practică din partea ansamblurilor corale, preocupate să reînvie un stil muzical într-un mod cât mai fidel posibil celui al epocilor trecute, cunoscut nouă (până la un anumit punct) doar prin intermediul unor laborioase cercetări şi al unor fericite intuiţii ale unor studioşi de valoare. În acest sens amintim lucrările apărute în <<Jucunda Laudatio>> începând cu anul 1963; cele răsărite în paralel cu *Semiologia gregoriana* de E. CARDINE, Roma, 1968 (versiunea franceză în 1970, în <<Études grégoriennes>>, XI, 1970, pp. 1-58), citate de N. ALBAROSA în <<Rivista italiana de Musicologia>>. vol. IX, 1974, pp. 269-297; de asemenea, A. J. BESCOND, *Le chant grégorien*, Paris, 1972; P. ERNETTI, *Il canto gregoriano*, vol. II, Venezia-Roma, 1960 (în afară de contribuţiile aceluiaşi publicate în <<Jucunda Laudatio>>).

[11] Calităţile accentului limbii latine s-au modificat de-a lungul timpului, permiţând din acest punct de vedere delimitarea a patru perioade distincte: perioada preistorică sau arhaică, cu accent de natură intensivă; perioada clasică (aproximativ două secole a. Chr. şi două secole d. Chr.), cu accent de natură melodică; perioada post-clasică sau eclesiastică (începând cu secolul III d. Chr.), cu accent melodic şi intensiv; perioada de formare a limbilor romanice, cu accent intensiv şi de durată. Limba latină a cântului gregorian este cea a perioadei post-clasice (A. MOCQUEREAU, *op. cit.*, vol. II, pp. 106/117).

[12] P. ERNETTI, Schema di direzione chironomica, în <<Jucunda Laudatio>>, 1964, n. 2-3-4, pp. 141-160.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi însă, după studii oscilografico-electronice, nu e cazul să ne mai temem de sperietoarea *intensităţii*, pentru că s-a dovedit că silaba tonică (deci arsis-ul) este astfel pentru că posedă *simultan* trei calităţi fizico-acustice (melodicitate, intensitate, cantitate) în grad mai mare decît silaba atonă. Cu această descoperire ştiinţifică s-a confirmat axioma filologilor latini: *Quantum vox suspenditur per arsin, tantum deprimitur per thesin.*

Din această primă regulă, care se aplică mai ales cântărilor silabice şi semisilabice, derivă în mod lămurit enunţul: silaba tetică, chiar şi în sens chironomic, va fi întotdeauna cea care va precede imediat (nemijlocit) accentul tonic, fie principal, fie secundar. În consecinţă: gestul mâinii va fi întotdeauna arsic pe silaba accentuată, fie cu accent principal, fie cu accent secundar; în timp ce va fi un gest tetic pe silaba atonă.

A doua regulă, paleografico-muzicală, ne confruntă cu forma scrisă prin care este reprezentată o anume neumă. Noi suntem convinşi că scribul avea intenţii ritmice clare şi precise în modul de prezentare al respectivelor neume. Astfel, dacă o neumă era reprezentată de el într-o anume manieră şi nu într-alta, aceasta înseamnă că el înţelegea să confere ritmuri diverse în funcţie de grafia neumatică. Rezultă de aici că: pe de o parte este fals (eronat) să credem în dogma subdiviziunii *unice* binare şi ternare; pe de altă parte este evidentă prezenţa unor grupuri ritmice multiple. Deci gestul chironomic trebuie să urmeze melodia nu după scheme ritmice prefabricate, ci după grafia pe care scribul i-a conferit-o unei anume neume.

La „ductus"-ul propriu-zis al unei neume trebuie să adăugăm reflecţia: cu excepţia unor neume speciale (cum ar fi salicus-ul...), prima notă a oricărei neume este *generatoarea* celorlalte, care derivă din aceasta prin intermediul unui legato şi al unei estompări vocale. În concluzie, ne aflăm în faţa unei norme a *unităţii* neumei formate din mai multe note: unitate neumatică şi unitate ritmică. Rezultă astfel că prima notă este arsică, în timp ce celelalte sunt mai mult sau mai puţin arsice sau mai mult sau mai puţin tetice după cum sunt mai apropiate de prima sau de ultima (notă a neumei).

A treia regulă, fizico-acustică, ne pune în faţa unei norme prea mult ignorate de către gregorianişti, ca şi când gregorianul nu ar fi o adevărată muzică, supusă, deci, tuturor normelor fizico-acustice ca şi toate celelalte muzici. Din păcate s-au făcut multe dezbateri şi **(pag. 130)** cercetări istorice şi paleografice. Dar rar s-a ţinut cont de fizica acustică inclusiv cu privire la cântul gregorian.

Această a treia regulă, am spus-o, se enunţă astfel: <<La calităţi fizico-acustice egale, corespunde un ritm egal>>. Este o normă obiectivă pentru toate muzicile. Ea spune că dacă, de exemplu, avem o succesiune de (note) scurte şi lungi, avem tot atâtea ritmuri egale câte grupări cuprinde această succesiune. Dacă avem o alternanţă de tari şi slabe, avem tot atâtea ritmuri egale câte sunt grupele care alternează în succesiune sunetele tari şi slabe. Cu alte cuvinte, oriunde vom întâlni identitate şi egalitate ale calităţilor fizico-acustice, acolo vom avea şi identitate şi egalitate ritmică.

Aceast lucru fiind admis şi acceptat - şi nimeni nu-l poate nega, fie că aparţine şcolii solesmiene sau altei şcoli, fiind un principiu de fizică obiectivă -, apare cu claritate consecinţa: nu există timpul compus ritmic solesmian deoarece calităţile fizico-acustice care se găsesc în timpul compus solesmian sunt identice calităţilor fizico-acustice care subzistă în ritmul elementar solesmian. Cu alte cuvinte din nou: acolo este identitate ritmică între neuma binară şi ternară (pe care solesmienii o numesc timp compus) şi ritmul elementar. Orice neumă este un ritm elementar, având prima notă arsică, şi tetică (sau tetice) următoarea (sau următoarele)

Odată stabilite aceste principii generale, ajungem la o mare şi fundamentală distincţie: <<Ritmica verbală>> şi <<Ritmica melodică>>.

## RITMICA VERBALĂ

Definiţia noastră a *ritmului verbal* spune: << Este o curgere de unde melodice, mai mult sau mai puţin ample, care urcă pe silaba tonică (arsică), şi coboară pe silaba, sau silabele, atone (tetice)>>.

Prin această definiţie înţelegem în acelaşi timp şi structura ritmului verbal, şi efectul produs de respectiva structură, perceput ca atare de noi. Ritmul şi curgerea ritmică sunt formate deci nu dintr-un *ens rationis sine fundamento in se* (cum obişnuiesc să spună filosofii şi cum susţin anumiţi gregorianişti), ci mai curând din prezenţa mai mare sau mai mică a unor calităţi fizico-acustice pe anumite silabe determinate mai curând decât pe altele. Ştiinţa fizico-acustică ne spune, într-adevăr, că sunt indispensabile calităţile determinate fizico-acustice nu numai pentru a forma un sunet determinat ci şi pentru a forma un ritm determinat.

Dacă aplicăm cântului gregorian principii precise de fizică-acustică, este imposibil să susţinem anumite teorii ritmice, inclusiv cele solesmiene, întrucât nu corespund şi nu concordă deloc cu respectivele principii.

Aparate oscilografico-electronice de înalt fidelitate înregistrează, **(pag. 131)** obiectiv - fiind neprevenite, cum ar putea fi un studios, indiferent cărei şcoli i-ar aparţine - ceea ce li se oferă, şi ne dau fotografia precisă şi perfectă a felului în care cântă corul din punct de vedere ritmic. Din acest studiu se deduce

Scanned with OKEN Scanner

cu uşurinţă posibilitatea unei confruntări sigure: să vedem, adică, dacă acel cor practică cu adevărat ceea ce recomandă (învaţă). Şi noi am constatat că între teorie şi practică există la Solesmes o totală contradicţie. A trebuit să constatăm net, dar obiectiv, că teoria solesmiană este preconcepută, pentru că nu este fondată pe legi ritmice dictate de fizica-acustică, ci, dimpotrivă, doar pe scheme teoretice, nu întotodeauna şi nu întru totul corespunzătoare însăşi scriiturii paleografice, cum este ea astăzi bine cunoscută.

Ritmul verbal, aşa cum l-am definit, nu e altceva decât confirmarea ştiinţifică a frazelor anticului Prisciano: *Quantum suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin.* Deci, chiar la antici era conştientizat ritmul considerat ca o succesiune de valuri (unde) melodice, care urcă pe arsis şi coboară pe thesis, în manieră proporţională: *quantum... tantum.* Iar noi explicăm fizic: calităţile fizico-acustice sunt prezente în număr mai mare pe arsis, şi în număr proporţional mai mic pe thesis. Aceste calităţi fizico-acustice sunt *intensitatea, melodicitatea, timbricitatea* şi *cantitatea* (aceasta din urmă, la drept vorbind, nu este o adevărată calitate fizică, deoarece se referă la timpul şi la durata unui sunet deja format de celelalte trei calităţi). Dacă şcoala solesmiană ar fi studiat acest fapt fizico-acustic, în mod evident nu ar fi prezentat ca o sperietoare faptul de a face să coincidă cu arsis acea calitate fizico-acustică numită *intensitate.* Pentru că în fapt această calitate nu este niciodată singură; dimpotrivă, este rezultatul unei mai intense prezenţe a celorlalte calităţi. Pe lângă aceasta nu s-ar fi enunţat niciodată principiul conform căruia silaba accentuată este întotdeauna mai scurtă decât cea atonă. În fapt fizica ne spune că dacă o silabă este accentuată, iar noi o simţim ca tonică, aceasta se datorează tocmai cantităţii mai mari de cicluri (perioade) tipice conţinute în ea: deci este mai lungă decât silaba atonă[13].

Să reţinem, aşadar, că cuvântul este un adevărat *microcosmos melodico-ritmic*: o mică lume de melodie şi de ritm, perfectă din toate punctele de vedere. Şi, doar pentru că este astfel, cuvântul ne dă o idee completă. Toate cuvintele au o *unitate* de idee şi de semnificaţie, iar noi le percepem cu o astfel de unitate de semnificaţie tocmai pentru că au o structură în mod intrinsec unitară, nu numai sonoră, ci şi *ritmică.* Şi dacă noi (pag. 132) percepem un cuvânt în loc de un altul, este pentru că pronunţăm acel cuvânt determinat cu o mişcare vibratorie sonoră şi ritmică întru totul proprie şi în mod specific esenţială acelui cuvânt determinat, şi nu altuia.

Este cunoscută definiţia pe care a dat-o Platon ritmului: <<Ordine a mişcării>>. Oriunde există ordine, acolo există şi ritm. Dar noi trebuie să facem o observaţie gravă, înainte de a ne adânci în elementele ritmice. Dacă, pe de o parte, ritmul este o chestiune de ordine, pe de altă parte, nu trebuie niciodată să uităm că, pentru realizarea acestei oridini determinate, *sunt necesare calităţi proprii acelei anumite arte, care vrea să realizeze acea determinată ordine sau (acel determinat) ritm.* Cu alte cuvinte: *Ritmul e unul dar versificaţiile sunt multiple,* cum afirma un Pighi[14].

O asemenea observaţie este de importanţă capitală, pentru a nu confunda diversele şi diferitele versificaţii ritmice, şi pentru a nu confunda elementele care concură la formarea ritmului unei versificaţii cu alte elemente care concură la formarea unei alte versificaţii, diferită de cea precedentă. Nouă ni se pare că tocmai aici stă unul dintre atâtea motive care fac să fie atât de labilă teoria solesmiană, care a confundat diferitele elemente ale diverselor versificaţii ritmice, dictând astfel, pentru o versificaţie, legi care, dimpotrivă, aparţineau unei alte versificaţii ritmice. Să ne explicăm: pentru a realiza ritmul unui chiostro (portic interior) mănăstiresc, sunt necesare coloane şi arcuri dispuse într-o ordine determinată; pentru a realiza ritmul unei lungi serii de chiparoşi în linie dublă, este nevoie de chiparoşi aşezaţi astfel; pentru a obţine ritmul cadenţat al unui tren este necesar un tren care să alerge pe linii; pentru a realiza o muzică violonistică trebuie viori cu respectivii instrumentişti, care să cânte în acel determinat mod şi tempo; şi pentru a realiza un cânt gregorian sunt necesari cântăreţi care să cânte melodii gregoriene. În toate aceste cazuri noi avem ritm, însă cu condiţia ca să se realizeze acele condiţii determinate de ordine, în conformitate cu acele calităţi şi mijloace specifice ordinii respective. Cu alte cuvinte: noi nu putem obţine ritmul chiostro-ului monastic întrebuinţând un tren, şi nici ritmul trenului folosind coloane, şi nici ritmul viorilor apelând la vocea umană, etc. Nu putem, aşadar, să aplicăm ritmului vocal noţiunea şi calitatea şi elementele fizico-acustice şi modul de comportare necesar pentru ritmul instrumental, şi viceversa. Nu putem aplica ritmului şi calităţilor ritmului vocal, noţiunea şi calităţile ritmului de dans, pentru că acesta se mişcă în spaţiu, în timp ce primul se mişcă în timp; iar calităţile dansului sunt calităţi fizico-somatice, în timp ce calităţile vocii sunt fizico-acustice. Şi nu putem aplica ritmului şi calităţilor (pag. 133) ritmului vocal noţiunea şi calităţile ritmului cinetic, şi viceversa. Făcând altfel, erorile şi confuziile vor fi ireparabile. În particular - şi a fost deja arătat - să considerăm ritmul de dans, care porneşte de la mişcarea picioarelor în conformitate cu un anume tempo muzical. Alternanţa ridicării şi aşezării picioarelor are o normă particulară de tempo muzical şi în acelaşi timp de forţă fizică, pentru a ridica piciorul după ce a fost ridicat, şi invers. Rezultă, în mod logic, că punctul în care piciorul se aşează devine totodată şi punctul de lansare pentru următoarea ridicare a celuilalt picior. Calităţile care formează acest ritm determinat al alternanţei

---

[13] A. GEMELLI, *L'analisi elettro-acustica nel linguaggio*, vol. II, Milano, 1934; ibidem, *La strutturazione psicologica del linguaggio studiata mediante l'analisi elettro-acustica*, Roma, 1950; P. ERNETTI, *Parola, musica, ritmo*, Venezia-Roma, 1961.

[14] G.B. PIGHI, *I ritmi e i metri della poesia latina*, Brescia, 1958, p. 855.

picioarelor sunt exclusiv fizico-somatice. Dar dacă voim să aplicăm aceste noţiuni ale ritmului de dans (cu toate calităţile care concură la formarea sa) noţiunii şi calităţilor ritmului vocal, în mod evident se va ajunge la imposibile absurdităţi, deoarece vocea umană nu va putea niciodată executa un ritm strâns legat de mişcarea picioarelor, iar coardele vocale nu pot fi mişcate precum picioarele. În timp ce ritmul vocal se supune calităţilor fizico-acustice, piciorul se supune calităţilor fizico-somatice. O comparaţie ar fi totuşi posibilă, dar numai prin analogie, nu prin identitate de ritm, aşa cum au făcut cei din Solesmes.

Ritmul verbal are drept *materie* calităţile fizico-acustice amintite (intensitatea, melodicitatea, timbricitatea şi cantitatea); drept *formă*, în schimb, are acea determinată dispoziţie de ordin cinetic prin care organizăm respectivele calităţi fizico-acustice pentru a realiza o succesiune armonioasă şi plăcută de sunete, silabe, cuvinte, etc.

Aplicând ritmicii verbale regula literaro-filologică şi regula fizico-acustică, enunţate deja de noi, trebuie să afirmăm cu claritate că ştiinţa oscilografico-electronică a confirmat din plin axioma citată a lui Prisciano. Putem, astfel, susţine că ritmul verbal nu este altceva decât o balansare de unde (valuri), care urcă şi coboară în mod proporţional: o alternanţă şi un amestec de unde melodice, fiecare dintre acestea urcând în mod arsic pe silaba arsică şi coborînd pe silaba sau silabele tetice. În concluzie, ritmica cuvântului are două faze: faza pe care în greceşte o numim <<arsis>> (lat.: *elevatio*; ital.: *slancio* = avânt, impuls, pornire), care fază are caracteristicile vieţii, tensiunea către un punct; şi o a doua fază pe care în greceşte o numim <<thesis>> (lat.: *depositio;* ital.: *posa* = aşezare, odihnă), care are caracteristicile punctului de sosire, de destindere şi de capăt al precedentei faze de elan.

Prima fază, în cuvânt, aparţine silabei tonice: unda sonoră e mai vie, mai intensă, mai melodică, mai amplă, mai sonoră, etc. A doua fază aparţine silabei sau silabelor atone: unda sau undele melodice sunt mai reţinute, mai puţin intense, mai mici, mai slabe, etc.

**(pag. 134)** Acestea fiind admise, *unicul* loc pentru thesis este cel al aşezării ritmice a vocii şi al silabei atone, şi între mai multe atone, al celei mai slabe; *unicul* loc pentru arsis-ul ritmic al vocii este silaba tonică sau accentuată. Rezultă *regula* noastră *unică*: toate cuvintele latine, cu accent pe penultima sau cu accent pe antepenultima silabă, vor fi ritmate în aceeaşi manieră, având tesis-ul mereu pe silabele atone, atunci când sunt spuse sau cântate silabic sau semisilabic. În alte cuvinte: tesis-ul este întotdeauna (chiar prin caracterul practic al direcţiei) pe silaba care precede imediat accentul tonic, fie principal, fie secundar.

Această normă generală nu exclude totuşi excepţiile. Ele sunt acelea care privesc existenţa în acelaşi timp a două arsis sau a două thesis. Într-adevăr, dacă pe de o parte (aşa cum a dovedit-o pe deplin şi P. Gemelli în cartea sa pe care am citat-o), limbajul obişnuit evoluează prin ritmuri binare şi ternare, trebuie să admitem, împreună cu acelaşi Gemelli, posibilitatea unor arsis consecutive şi a mai multor thesis consecutive. Este cazul, de exemplu, al cuvintelor monosilabice cu semnificaţie proprie: dux, lux, lex, rex, me, te, dic, duc, etc. De exemplu *Rex meus*: avem dou arsis consecutive, una pe rex şi una pe accentul din méus. Tot aşa două thesis consecutive: profun*dis cla*mavi, silaba finală cu prima din cuvântul următor sunt două thesis consecutive; sau cazul unei rostiri a mai multor cuvinte cu semnificaţie particulară, etc.

Asemenea excepţii pot fi tratate, în dirijat, în diferite moduri: ori pot fi păstrate în entitatea lor individuală, fie arsică, fie tetică; ori pot fi înglobate în ritmuri superioare: depinde de semnificaţia particulară pe care o îmbracă de la caz la caz, sau de gustul dirijorului corului.

După toate consideraţiile fundamentale precedente, iată schema ritmică după care se poate organiza ritmica verbală[15]:

- silabe izolate;
- ritm elementar;
- ritm compus.

Silabele izolate formează baza şi corespund, servatis servantis, notelor izolate din ritmica melodică. Ele sunt indispensabile pentru construirea ritmicii verbale. Se împart în silabe tonice, atone, pretonice şi post-tonice. Tocmai aceste calităţi le vor stabili locul just în ritmică. Altfel, sunt relativ egale ca durată, conform numărului fonemelor care concură la alcătuirea unei singure silabe. Substanţialmente putem stabili **(pag. 135)** valoarea

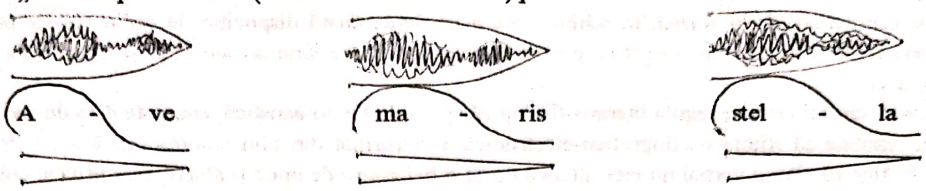
---

[15] P. ERNETTI, *Il Canto Gregoriano*, vol. II, Venezia-Roma, 1960.

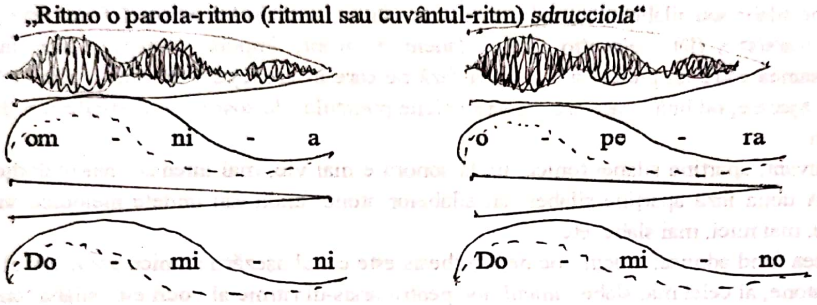
unei optimi ca parametru de comparaţie şi ca bază de tempo pentru toate silabele, indiferent de felul în care sunt formate.

Ritmul elementar în schimb este format dintr-o arsis şi o thesis: fapt ce survine în cuvintele cu accent pe penultima sau antepenultima silabă (în italiană: *parole piane* şi *parole sdrucciole*).

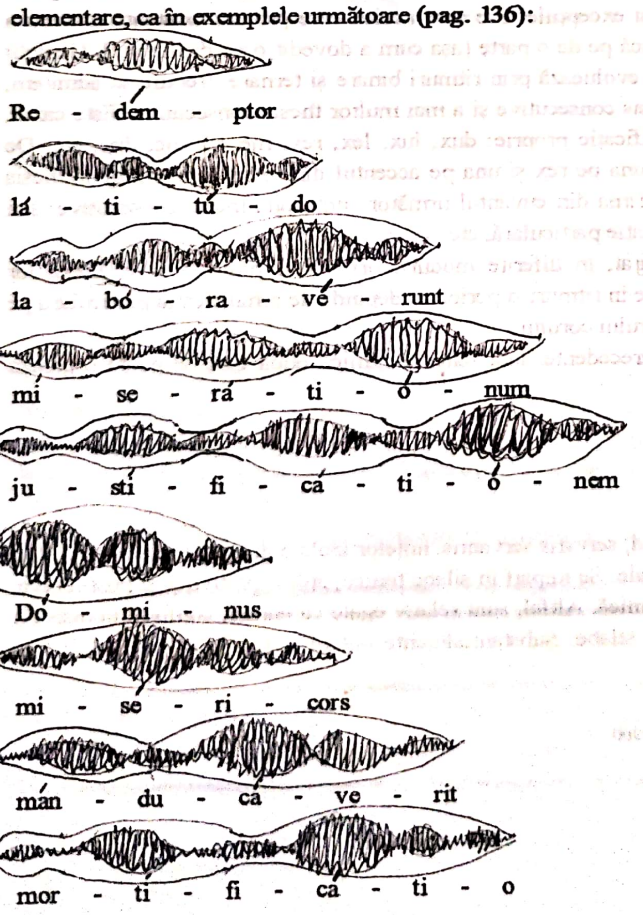
„Ritmo o parola-ritmo (ritmul sau cuvântul-ritm) *piana*"



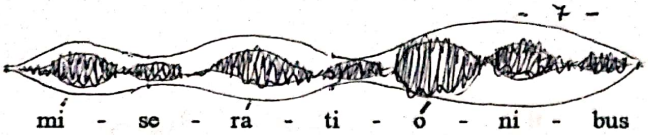

„Ritmo o parola-ritmo (ritmul sau cuvântul-ritm) *sdrucciola*"




Cuvintele plurisilabice cu accentul pe penultima silabă (*piane*) şi plurisilabice cu accentul pe antepenultima silabă (*sdrucciole*) constituie deja ritmuri compuse, respectiv compuse din mai multe ritmuri elementare, ca în exemplele următoare (pag. 136):

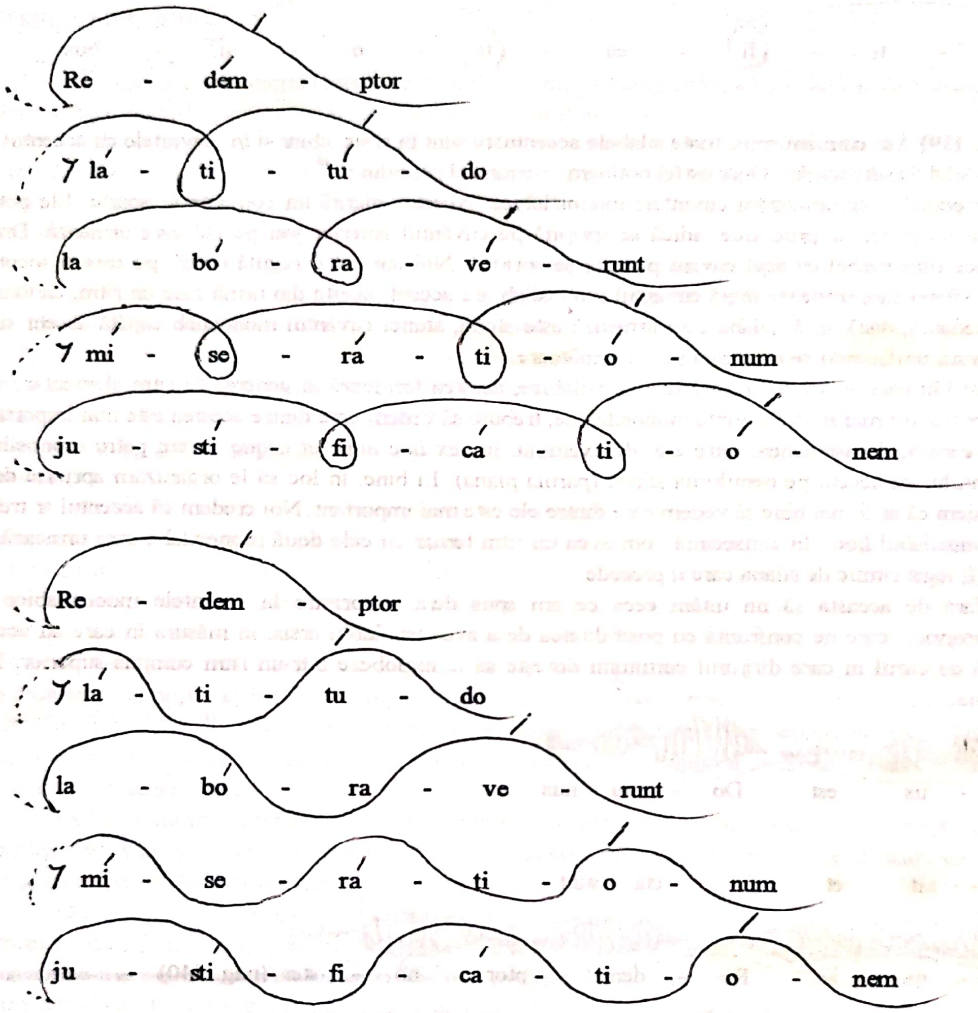



3 silabe
4 "
5 "
6 "
7 "
3 silabe
4 "
5 "
6 "



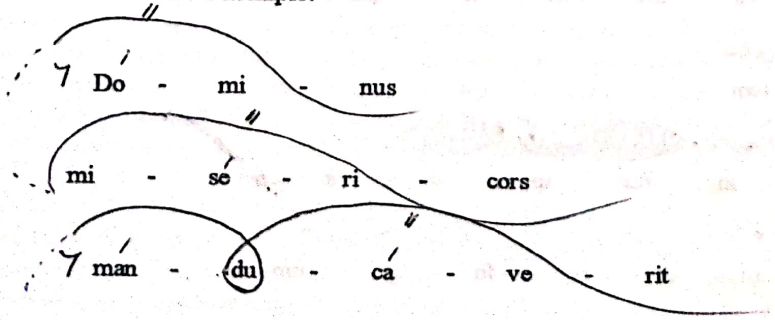

7 ''

**(pag. 137)** Asemenea exemple de cuvinte plurisilabice vor fi reprezentate chironomic astfel:

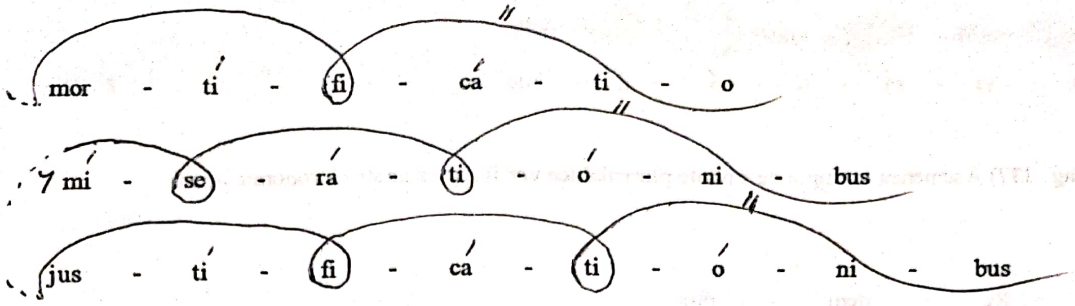



**(pag. 138)** Această dublă chironomie reflectă acelaşi ritm. Prima, cu buclişoare, se numeşte chironomie *buclată* (*boccolata*) şi se întrebuinţează atunci când corul evoluează într-un tempo lent şi se doreşte o mişcare mai vie: este deci o chironomie mai cu seamă de elan. A doua variantă se numeşte chironomie *ondulată* şi se foloseşte atunci când corul grăbeşte şi se doreşte o încetinire a mişcării, ca de pildă în cadenţe.

Aceeaşi chironomie li se aplică şi cuvintelor cu accentul pe penultima silabă, după cum se poate constata în următoarele exemple:




Scanned with OKEN Scanner

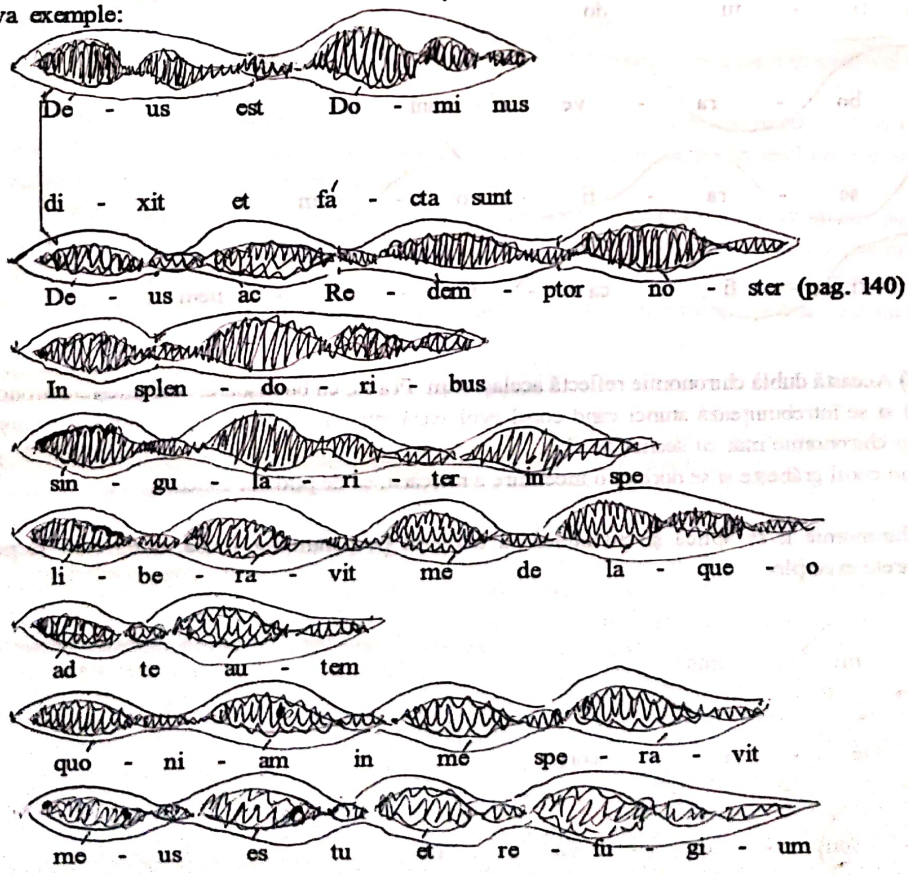



**(pag. 139)** Aşa cum am spus, toate silabele accentuate sunt în arsis, chiar şi în cuvintele cu accentul pe antepenultima silabă (*sdrucciole*). Doar astfel obţinem <<triumful ritmului>>[16].

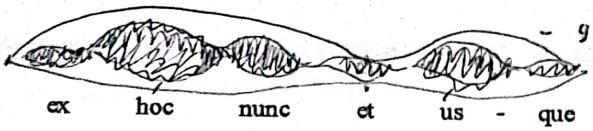
Mai trebuie să sistematizăm cuvintele monosilabice. Acestea merită un comentariu aparte. Ele pot fi considerate fie enclitice, fie proclitice: adică se sprijină pe cuvântul anterior sau pe cel care urmează. Drept urmare vor face ritm verbal cu acel cuvânt pe care se sprijină. Noi am dat o regulă unică, pe care o socotim valabilă: dacă silaba care urmează după cuvântul monosilab are accent, acesta din urmă face un ritm, ca thesis, cu silaba precedentă; dacă, însă, silaba care urmează este atonă, atunci cuvântul monosilab capătă accent şi se constituie în arsis, unificându-se ritmic cu silaba următoare.

În cazul în care avem două cuvinte monosilabice, acestea formează în general un ritm elementar între ele. Dacă avem trei ori mai multe cuvinte monosilabice, trebuie să vedem care dintre acestea este mai important, pentru a le organiza, de asemenea, între ele: de exemplu, în *ex hoc nunc et usque* avem patru monosilabe înaintea cuvântului cu accent pe penultima silabă (*parola piana*). Ei bine, în loc să le organizăm aprioric două câte două, credem că ar fi mai bine să vedem care dintre ele este mai important. Noi credem că accentul ar trebui să cadă pe monosilabul *hoc*. În consecinţă vom avea un ritm ternar cu cele două monosilabe care urmează, în timp ce *ex* va fi legat ritmic de silaba care îl precede.

În afară de aceasta să nu uităm ceea ce am spus deja cu privire la cuvintele monosilabice cu *semnificaţie proprie*, care ne confruntă cu posibilitatea de a avea un dublu arsis, în măsura în care au accent tonic, în afară de cazul în care dirijorul corului nu doreşte să le înglobeze într-un ritm compus superior. Iată câteva exemple:




[16] Cum spunea A. MOCQUEREAU, op. cit., vol. II, p. 511.




## RITMICA MELODICĂ

Este cunoscută definiţia ritmului melodic: <<Este curgerea ordonată a valurilor melodice, fiecare dintre acestea deschizându-se pe un arsis şi închizându-se pe un thesis>>.

Această *curgere* a valurilor (undelor) melodice este un efect *real*, perceput de urechea noastră, dar produs de diferite elemente *fonico-acustice*. Curgerea presupune deci un ritm melodic sonor: atunci când este o curgere a mai multor valuri, avem deja o sinteză sonoră rezultată din elemente variate, adică o *unitate* sonoră realizată de factori diferiţi.

Dar şi pentru ritmul melodic, ba poate mai ales pentru acesta, este valabilă legea diferitelor *versificaţii*, conform căreia <<ritmul este unul, dar versificaţiile (pag. 141) sunt multiple>>. Nu trebuie însă şi nici nu poate fi confundat ritmul cu respectivele versificaţii ale acestuia, pentru a nu cădea în absurdităţi şi incoerenţe. Într-adevăr, cei care consideră ritmul mai mult ca un element *raţional*, decât *real* şi *concret*, au căzut într-o asemenea eroare. Ritmul este *ordine*. Dar ordinea poate fi obţinută, şi-n fapt este realizată, în diferite moduri, în funcţie de diferitele versificaţii care concretizează, hic et nunc, ritmul. Din confuzia, care a rezultat astfel, între conceptul de ritm şi conceptul de versificaţie concretă a acestuia, s-au născut şi persistă încă şi azi polemicile, uneori dure, dintre gregorianişti.

Iată de ce socotim oportun şi necesar să departajăm cu claritate, între elementele care concură la formarea ritmului concret, pe cele *obiective* de cele *subiective*. Cele dintâi sunt constituite din calităţi fizico-acustice *din afara* noastră şi a facultăţilor noastre perceptive şi intelective; ultimele, în schimb, rezultă din modul în care percepem, judecăm şi gustăm, prin intermediul facultăţilor noastre fizice, intelective, estetice, ritmul deja format, dincolo de noi, cu calităţile sale obiective fizico-acustice. Pe scurt: ritmul nu este format de noi, nu noi suntem cei care, ascultând o simfonie, generăm ritmul acelei simfonii. Noi îl simţim gata format, şi-l gustăm, mai mult sau mai puţin, în funcţie de nivelul mai mult sau mai puţin elevat, de gradul de formare al facultăţilor noastre interioare. Cu alte cuvinte: noi putem să vorbim şi să deliberăm în continuare cu privire la ritmul teoretic şi raţional, însă în realizarea practică avem nevoie de ritmul concret, activat de o precisă versificaţie, pentru a nu cădea în pur idealism ritmic.

Odată reamintite aceste principii, vom încerca să expunem, cât mai sintetic cu putinţă, ceea ce gândim şi predăm (învăţăm şi pe alţii) cu privire la această spinoasă problemă, pe temeiul unor studii de ultimă oră, fie paleografice, fie oscilografico-electronice.

Orice neumă formează un *ritm elementar*, cu arsis pe prima notă şi cu thesis pe ultima. Acest ritm elementar poate fi binar (un pes sau un clivis), ternar (un torculus, un porrectus, un scandicus de trei note, un climacus de trei note...), din patru, cinci sau mai multe note (sunete). Notele care stau între prima (arsică) şi ultima (tetică) sunt mai mult sau mai puţin arsice sau tetice, în funcţie de apropierea de prima sau de ultima notă a grupului.

Acest fapt ne conduce spre o dublă concluzie:

- execuţia grupului neumatic se produce cu un vibrato vocal pe prima notă şi, în consecinţă, cu o diminuare vocală şi un legato pe următoarele note, până la ultima notă a respectivului grup;
- gestul chironomic va fi arsic pe prima notă şi tetic pe cele ce urmează. În acest ultim caz putem aplica o chironomie diversificată: va fi o simplă chironomie de la arsis la thesis (pag. 142) dacă grupul este de două, trei sau chiar patru note; dar va fi o chironomie balansată (bilanciata) în zig-zag (mai ales în grupurile multiple descendente) de câte ori vom avea grupuri neumatice superioare (ca dimensiune). În chironomia balansată, pentru grupurile descendente avem două cazuri ale gestului mâinii; se va porni cu mâinile din afară spre interior atunci când grupul va fi format dintr-un număr par de note (patru, şase...); se va porni cu mâinile din interior spre exterior atunci când grupul va fi impar (trei, cinci, şapte...). Această procedură dublă este cerută de însuşi faptul ritmic: respectiv ultima notă trebuie în mod obligator să fie tetică, sfârşind cu un gest (în spre ) exterior.

Diversele grupuri neumatice, în cazul vocalizei pure, vor fi legate în ritmuri compuse prin intermediul unei mai mari arsicităţi a fiecărei note din fiecare grup în parte, cu mai mare elan şi mai suplă velocitate dacă melodia urcă, cu mai mare <<ritenuto>> şi întotdeauna cu mai mare teticitate şi diminuendo vocal dacă melodia coboară. În asemenea caz se aplică mai degrabă chironomia buclată (pentru urcuşul melodic), sau chironomia ondulată (pentru coborîş), decât cea balansată. În cazul în care melodia nu are urcuşuri sau coborîşuri clare ale traseului, dirijorul va putea să procedeze cum va crede de cuviinţă, urmărind un anume punct înspre care să-şi

Scanned with OKEN Scanner

organizeze melodia, fie în urcare, fie în coborîre. În acest caz va putea întrebuința toate chironomiile pe care le va socoti oportune".

Scanned with OKEN Scanner

# Liedurile pe versuri de Lucian Blaga de Sigismund Toduţă - o posibilă interpretare a configuraţiei melodice.

Liliana GHERMAN

"Fără a ne pierde în analize şi demonstraţii /.../ nu pot să nu semnalez o analogie constituită în aceeaşi zonă geografică: Blaga-Toduţă..."spunea Alexandru Paşcanu în comentariul la un disc de muzică corală aparţinând Magistrului clujean, adăugând: "o bună parte din opusurile lui Toduţă se înscriu în aria viziunii marelui nostru filosof şi poet. Muzica la care mă refer posedă o măreţie pe măsură. Aş spune chiar că opera lui Blaga o aştepta pe cea a lui Toduţă ca un pandant /.../ în lumea sunetelor"[1].

Alte opinii care converg înspre aceeaşi idee, nuanţând-o:
Mihai Moldovan: "liedurile profesorului au demonstrat o unitate distinctă, o frumuseţe de filigran, o tensiune interioară, remarcabile. În aceste pagini, poate cele mai subtil ascunse, cizelate cu o măiestrie ce nu poate să o aibă decât un om pentru care actul de a pune creionul pe hârtia cu portative este de fiecare dată un act decisiv, găsim adevăratul substrat al personalităţii omului şi creatorului SIGISMUND TODUŢĂ"[2].
Cornel Ţăranu: "Se poate vorbi despre o 'afinitate electivă' între Lucian Blaga şi Sigismund Toduţă. Despre ea stau mărturie admirabilele cicluri de lieduri apărute cu generozitate în ultimii ani /.../ dar şi pagini din muzica sa simfonică sau de cameră impregnate de acel lirism nobil doinit, rostit deseori în 'sotto voce', aşa cum însuşi poetul îşi spunea (nu recita!) versurile"[3].
Ada Brumaru: "Îndelunga prospecţie pe teritoriile fertilizate de gândirea filosofică şi de poemele lui Lucian Blaga a fost încă mai cercetătoare în ultimii ani /.../ dovadă expansiunea ciclurilor de lieduri pentru voce şi pian /.../ restituind şi ceea ce este mai greu de a fi prins într-un poet: timbrul distinct al lirismului său"[4].

Pe de altă parte, din mărturisirile însuşi maestrului Sigismund Toduţă, consemnate cu diferite ocazii în ultima perioadă de viaţă (şi care ar putea fi considerată una "de vârf" a creaţiei sale) reiese un ataşament ieşit din comun pentru personalitatea, gândirea filosofică, opera poetică a lui Lucian Blaga. Iată una dintre ele, din care se poate des-

1. Alexandru Paşcanu: Comentariu la discul "Sugismund Toduţă - Coruri", Electrecord ST-EXE 01997.
2. "Lucian Blaga cântat de Sigismund Toduţă", "Muzica", 5-6/1981, p.46.
3. Cornel Ţăranu: "Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă, "Muzica", 6/1986, p.6.
4. Ada Brumaru: "Meşterul şi visul", "România literară", nr.48, 28 noiembrie 1985, p.18.

Scanned with OKEN Scanner

prinde, în acelaşi timp, un întreg proces al gestaţiei muzicale, oferind poate o cheie pentru o mai temeinică înţelegere a acesteia: "Am trăit bucuria unică a contactului cu textele poetului. Lectura lor, în reluări nenumărate, produce un climat muzical specific, care învăluie prin ritmul interior al pulsaţiilor cadenţiale, trasează curbe melodice pe care numai auzul interior le percepe, conturează sensuri semantice abia articulate, imagini şi alcătuiri fluide în prima lor fază, evoluând, în calea gestaţiei, spre conturarea sintagmelor, unde prind contururi simbolul şi mitul"[5].

Concret, creaţia muzicală a lui Sigismund Toduţă inspirată de lirica blagiană cuprinde 19 lieduri pentru voce şi pian, 10 miniaturi corale pentru voci egale pe texte din "Antologia de poezie populară" alcătuită de Lucian Blaga, 10 Madrigale pentru cor mixt - toate acestea gravitând într-un fel în jurul operei-oratoriu "Meşterul Manole", care a prins contur final între anii 1978-1983. De altfel, toate comentariile mai sus citate sunt legate tocmai de primele audiţii ale unora dintre aceste opusuri.

14 dintre lieduri, terminate prin '80-'81 (când a avut loc la Cluj şi prima lor audiţie) au apărut în volum în 1984, grupate pe patru cicluri: 3 lieduri pentru mezzo-soprană (Cântecul obârşiei, Lucruri suntem, Unde un cântec este), 3 lieduri pentru tenor (Lumina de ieri, Cerească atingere, Septemvrie), 3 lieduri pentru bariton (Somn, Fum căzut, Cap aplecat) şi 5 lieduri pentru bas-bariton (Ermetism, Cântec în doi, Cântec în noapte, Dorul=dor, Răboj). În 1983 existau deja în manuscris încă 4 lieduri pentru bariton (Elegie, Amintire, Semnal de toamnă, Drumuri) care, transcrise ulterior pentru mezzo-soprană, s-au completat printr-un ultim lied pe versurile poetului din Lancrăm - Spune-ncet.[6]

Fascinată la rându-mi de creaţia compozitorului Sigismund Toduţă, în general, mai cu seamă după impactul revelator cu opera-oratoriu "Meşterul Manole", am încercat să-mi apropiu şi creaţia de lied. Drumul nu a fost uşor şi, de altfel, nici nu-l consider încheiat.

Complexitatea partiturilor, excepţionala bogăţie de informaţie muzicală pe care o conţin m-a obligat la o restrângere a zonei de investigaţie şi astfel m-am fixat în exclusivitate asupra părţii vocale, pe care am supus-o unui travaliu analitic sistematic, comparabil întrucâtva cercetării de laborator, uneori însăşi metoda utilizată precizându-se şi nuanţându-se pe parcurs, de la un lied la altul.

---

5. Sigismund Toduţă: "Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni", "Tribuna", nr.7 - 12 februarie 1987, p.6.
6. Catalogul creaţiei compozitorului mai cuprinde trei lieduri pe versuri de Blaga scrise în 1956 (9 Mai 1895, Colindă, Melancolie) rămase în manuscris, pe care nu le-am putut încă vedea.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre rezultatele la care am ajuns, mă voi opri în cadrul, evident restrictiv, al acestui referat, asupra câtorva aspecte vizând, în mod nemijlocit, relaţia cu textul poetic. Ideea de la care am pornit în analiză a fost aceea că dincolo de imagistica poetică, de sensurile filosofice sau de interpretările estetice, favorizând expuneri mai mult sau mai puţin abstracte [illegible], există o multitudine de date concrete legate de simbioza muzică-poezie. Altfel spus, m-a interesat felul în care la modul strict obiectiv, forma poetică propriu-zisă (despre care s-a spus că ar fi "o parte nedisociabilă a mesajului poetic"[7], identificându-se - după opinia lui Tudor Vianu - cu "însuşi conţinutul" operei literare "sesizat în ceea ce cuprinde mai original"[8]) este interpretată şi, mai ales, îmbogăţită în plan muzical, în speţă în primul rând în cel melodic.

Acompaniamentul pianistic, deosebit de elaborat şi sugestiv, angajând o tehnică instrumentală superioară, accesibilă numai la gradul cel mai înalt de profesionalitate, m-a interesat în acest context numai într-o primă fază a analizei şi numai dintr-un unghi de vedere: cel al funcţiei formale. Armătura instrumentală are astfel, între altele, şi rolul de a face posibilă spaţializarea textului, reorganizarea sa din perspectiva formei muzicale sau în vederea obţinerii unor anumite efecte retorice. Voi ilustra cele afirmate printr-un singur exemplu - cel al liedului "Cântecul obârşiei":

**Ex. 1**

1.1 Cântecul obârşiei

| | | Nr. silabe | Rima şi forma |
|---|---|---|---|
| 1 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 2 | nici o apă nu se-ntoarce | 8 | b (A) |
| 3 | decât sub chip de nor. | 6 | c |
| 4 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 5 | nici un drum nu se întoarce | 8 | $b^1$ ($A^1$) |
| 6 | decât în chip de dor. | 6 | $c^1$ |
| 7 | O, drum şi ape, nor şi dor | 8 | $c^2(c+c^1)$ |
| 8 | ce voi fi când m-oi întoarce | 8 | $b^2$ (B) |
| 9 | la obârşie, la izvor? | 8 | A |
| 10 | Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor? | 9 | $c^3(b^2+c+c^1)$ |

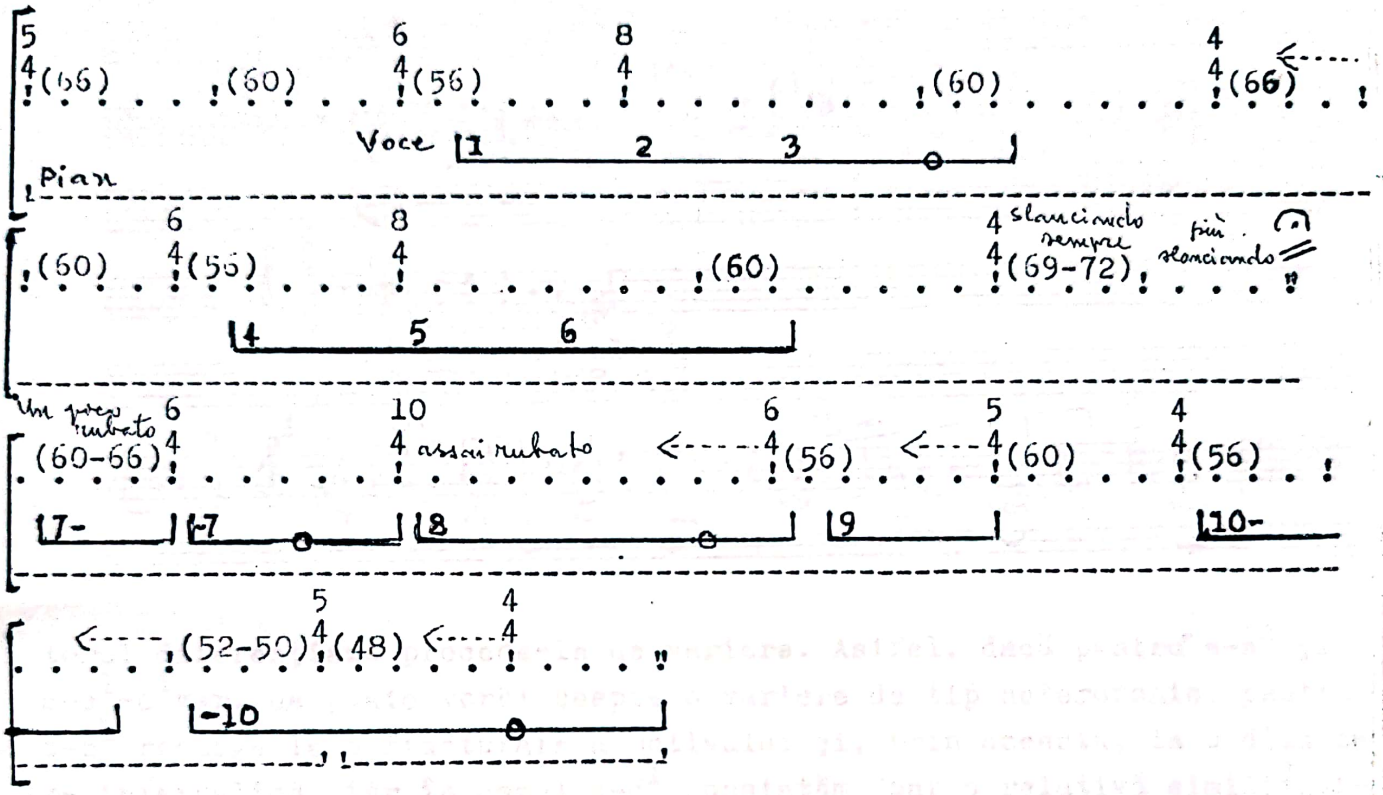
7. Ladislau Gáldi: "Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga", Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, p.9.
8. Id. ibid.

Lucian Blaga nu împarte această poezie în strofe, un grupaj al versurilor lăsându-se doar dedus. Aşa cum se poate vedea din următoarea schemă:

2.1 Cântecul obârşiei

Ex. 2a

Unitatea de timp este pătrimea, cu diferite valori şi în diferite măsuri.

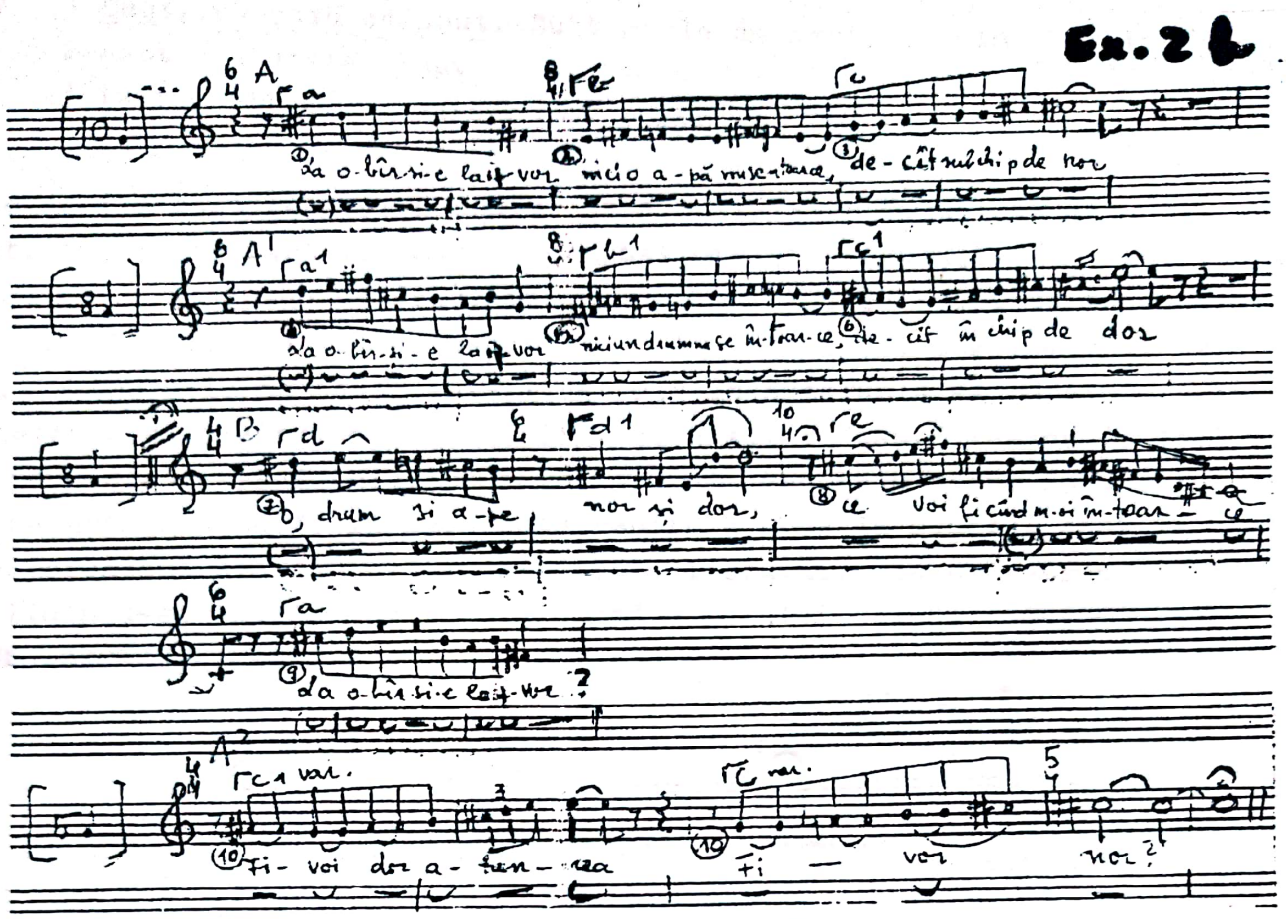



compozitorul reliefează acest grupaj (respectiv 3 + 3 + 4), în ultimele patru versuri intervenind însă şi cu respiraţii interioare, între versurile 7-8, 8-9, 9-10, sau chiar în cadrul aceluiaşi vers (7 şi 10), marcând, în fapt, etapele unei logici discursive întru totul fireşti.

Pornind tot de la acest lied mai poate fi discutat şi un alt aspect, şi anume cel al tratării melodice în relaţie cu prezenţa unor repetări în text (respectiv a unor figuri stilistice "de caracter sintactic" precum anafora, epanafora, gruparea ternară etc.[9]). Aşa cum se poate constata din ex.2b (pag.5) reiese următoarea structură motivică: a+b+c / $a^1+b^1+c^1$ / d+$d^1$+e+a / $c^1$var.+c - conturându-se ca formă un "Bar" cu reprizã (A-$A^1$-B-$A^2$). În scopul plasticizării traiectului melodic, compozi-

9. Ladislau Gáldi: "Introducere în stilistica literară al limbii române", Editura Minerva, Bucureşti 1976, p.152 şi urm.

Ex. 2b




torul diferenţiază procedeele de variere. Astfel, dacă pentru a-a$^1$ şi c-c$^1$-c$^1$var. se poate vorbi despre o variere de tip heterofonic, pentru b-b$^1$ recurge la o fracturare a motivului şi, prin aceasta, la o dilatare intervalică, iar în cazul d-d$^1$ constatăm doar o relativă similitudine ritmică, traseul melodic fiind diferit.

În poezia "Lumina de ieri:

Ex. 3a

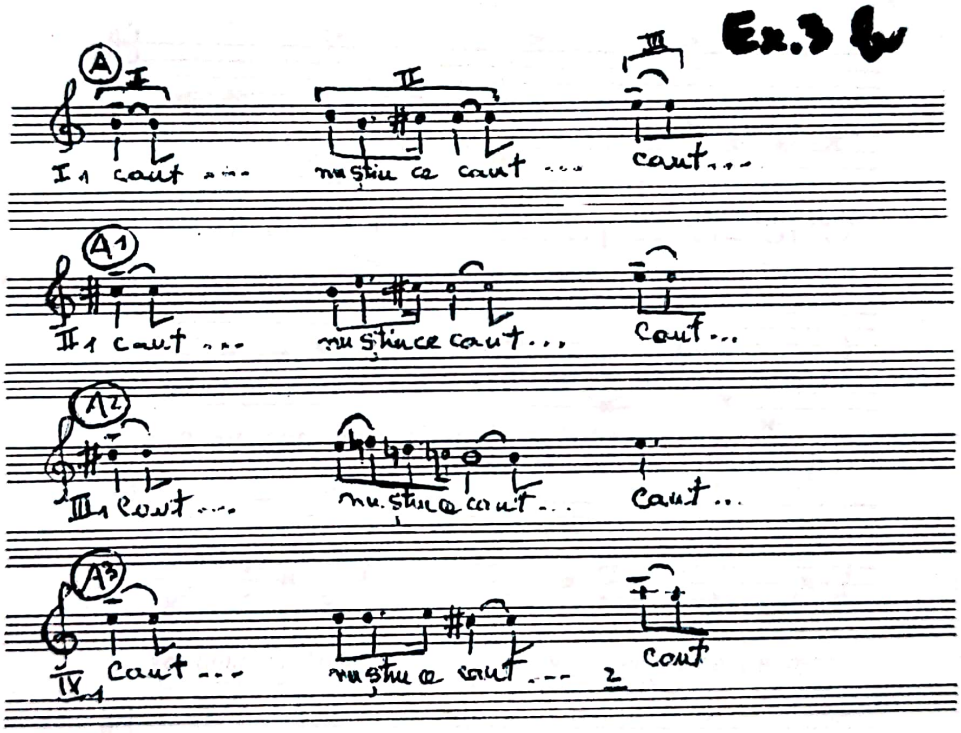
**I.4 Lumina de ieri**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A) |
| | 2 un cer trecut, ajunul apus. Cât de-aplecată | 14 | | b | |
| | 3 e fruntea menită-nălţărilor altădată! | 14 | | b | |
| II | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A$^1$) |
| | 2 aurore, ce-au fost, ţâşnitoare, aprinse | 12 | (13) | c | |
| | 3 fântâni - azi cu ape legate şi-nvinse. | 12 | | c | |
| III | 1 Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A | (A$^2$) |
| | 2 o oră mare rămasă în mine fără făptură | 16 | | d | |
| | 3 ca pe-un ulcior mort o urmă de gură. | 11 | | d | |

IV 1 Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri, 10 $A^1$(e)
2 subt trecutele, caut 6 a
3 lumina stinsă pe care-o tot laud. 10 a (A3)

este de remarcat repetarea anaforică a cuvintelor "Caut, nu ştiu ce caut. Caut...", Acest fapt îi inspiră compozitorului o evoluţie "în trei timpi" (dacă se poate spune astfel), în care primul "caut" - cel de început de strofă - înscrie un traseu ascendent tetracordal (si-do♯-re♯-mi), propoziţia "nu ştiu ce caut" este ilustrată în cvadrupla sa repetare prin varierea unui acelaşi motiv, în timp ce ultimul "caut" rămâne de trei ori pe acelaşi sunet (mi), pe care, atunci când este atins în urcuşul său de primul "caut", îl părăseşte pentru a urca la sunetul acut la, cu care marchează şi culminaţia melodică a liedului, această structurare instituindu-se într-o armătură ascunsă a acestei melodii. [redacted]

Ex.3 b




Desigur, ar exista şi alte exemple de acelaşi tip, dar le socotesc pe cele deja menţionate suficiente pentru ilustrarea problemei.

În sfârşit, un ultim [redacted] aspect (poate cel mai interesant) asupra căruia mă voi opri este cel al metrului poetic în reflectarea sa muzicală. După mai multe încercări de schematizare (inspirate fie de lucrări de specialitate, fie de propria intuiţie) am ajuns la una în care delimitările metrului poetic s-au realizat în strânsă legătură cu viziunea melodico-ritmică a lui Sigismund Toduţă. Am ajuns, astfel, să prefer grupările metrice mai ample, respectiv tetrasilabice, uneori chiar cu anacruze, simple sau chiar mai dezvoltate, faţă de cele bisilabice, care în variantele de început ale investigaţiei erau mult mai numeroase, cele

trisilabice nepunând probleme sub raportul identificării şi interpretării lor. În fapt, am ţinut cont în final nu de succesiunea mecanică a silabelor accentuate sau neaccentuate (respectiv lungi şi scurte) ci de intonaţia expresivă, logică a textului, aşa cum se practică în recitare şi cum însuşi poetul o practica în lecturile sale, după cum reiese dintr-o transcriere realizată cu mijloace specifice analizelor lingvistice[10]:

Ex. 4

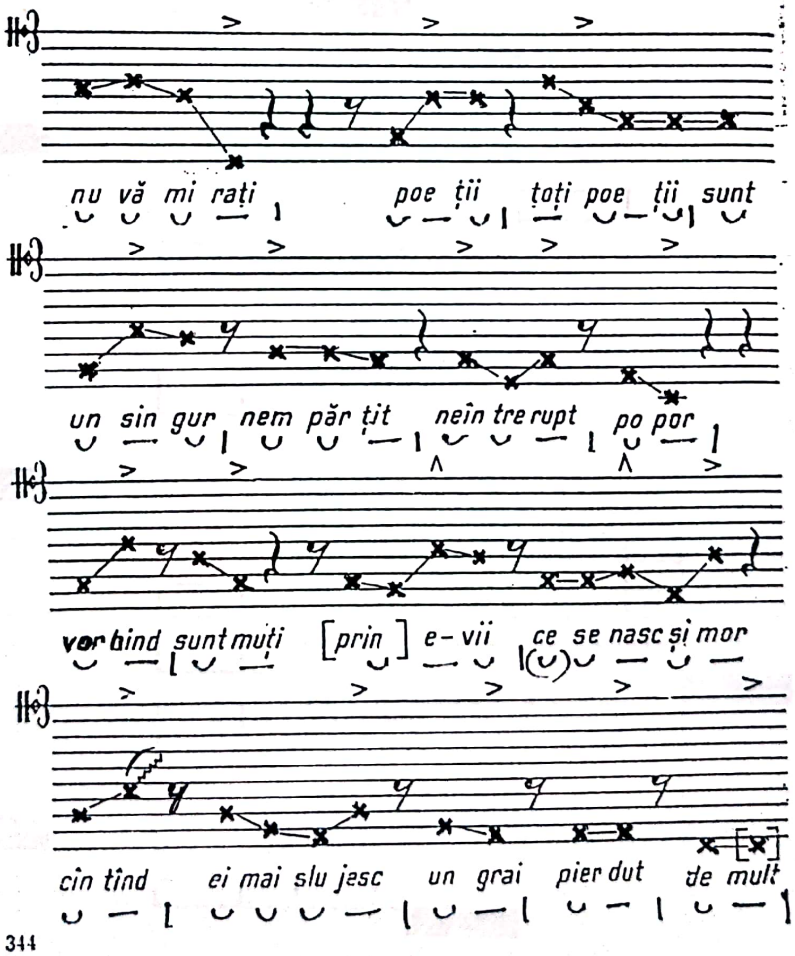
Semnele sale diacritice cer însă cîteva lămuriri: Semnele 𝄾, 𝄿 şi 𝄽 arată pauze din ce în ce mai lungi (1/2, 1, 2); semnul > indică un accent de o intensitate mijlocie, iar ∧ un accent mai energic. Distanţele „notelor" arată în mod aproximativ debitul discursului. În unele cazuri, sunetele şoptite ori slab pronunţate sînt puse între [ ], iar semnele 𝄐 şi 𝄑 arată un fel de glissando între două sunete.

nu vă mi raţi poe ţii ţoţi poe ţii sunt

un sin gur nem păr ţit neîn tre rupt po por

vor bind sunt muţi [prin] e-vii ce se nasc şi mor

cîn tînd ei mai slu jesc un grai pier dut de mult



344

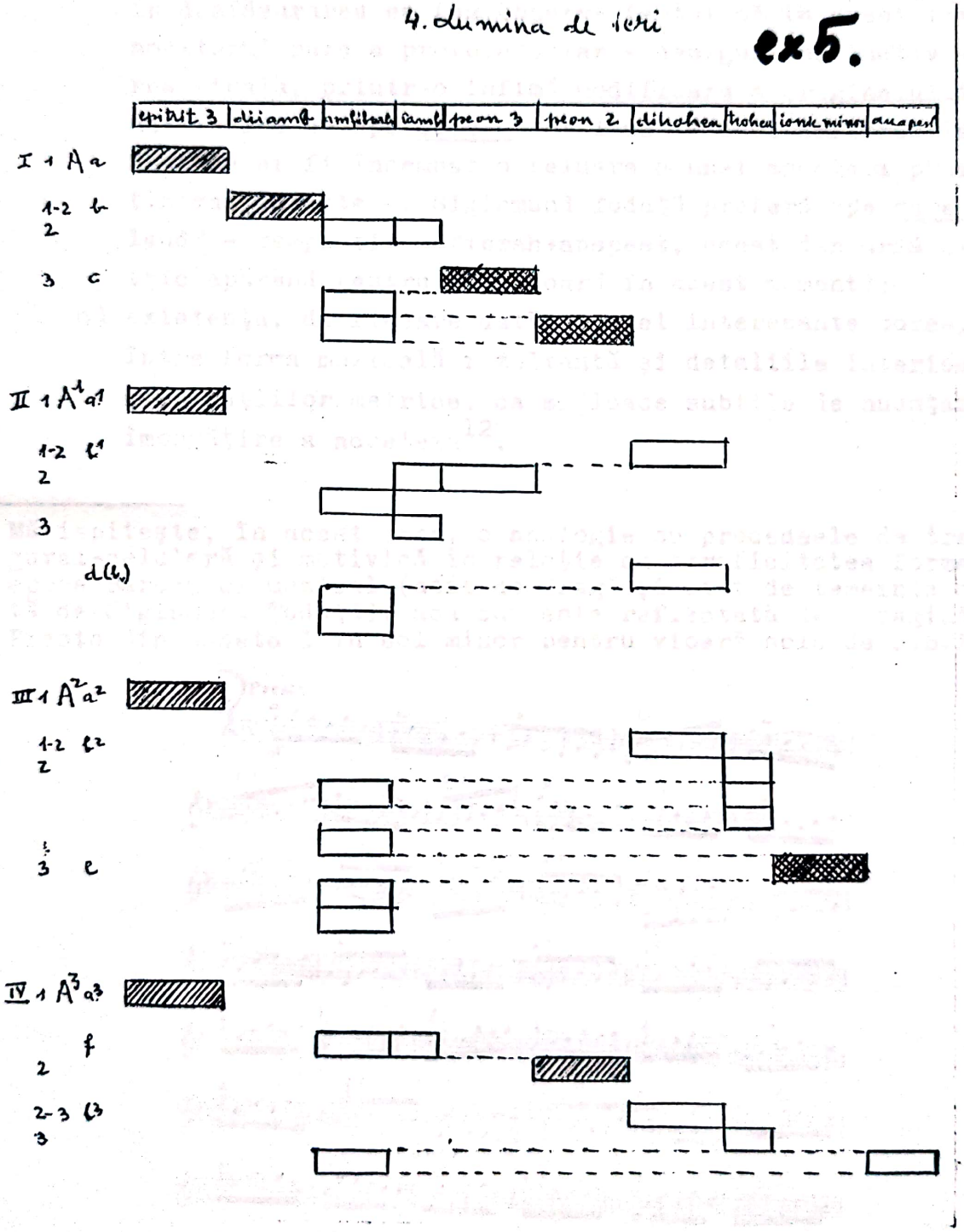
După cum se poate observa, reiese o succesiune: peon 4 - amfibrah - di-

10. Ladislau Gáldi: "Introducere în stilistica literară...", op. cit. p.344.

troheu+peon 3 - anapest - anapest - iamb - iamb - iamb - amfibrah - diiamb cu anacruză - iamb - peon 4 - iamb - iamb - iamb.

Schemele ce vor fi prezentate în continuare vizează o proiecţie a rezultantei poetico-muzicale într-o lectură simultană pe verticală ("axa paradigmatică") şi pe orizontală ("axa sintagmatică").

Prima schemă[11], a liedului "Lumina de ieri" (deja comentat):




11. În coloana de sus sunt înscrise picioarele metrice depistate, în ordinea apariţiei lor; pe coloana din stânga imaginii apar, în paralel, atât organizarea în versuri sau strofe (de la caz la caz) a poeziei, cât şi forma muzicală; dreptunghiurile haşurate (simplu sau dublu) indică formulele tetrasilabice cu anacruză (simplă sau dezvoltată).

evidenţiază câteva caracteristici care pot fi depistate, cu variante, în toate celelalte, şi anume:

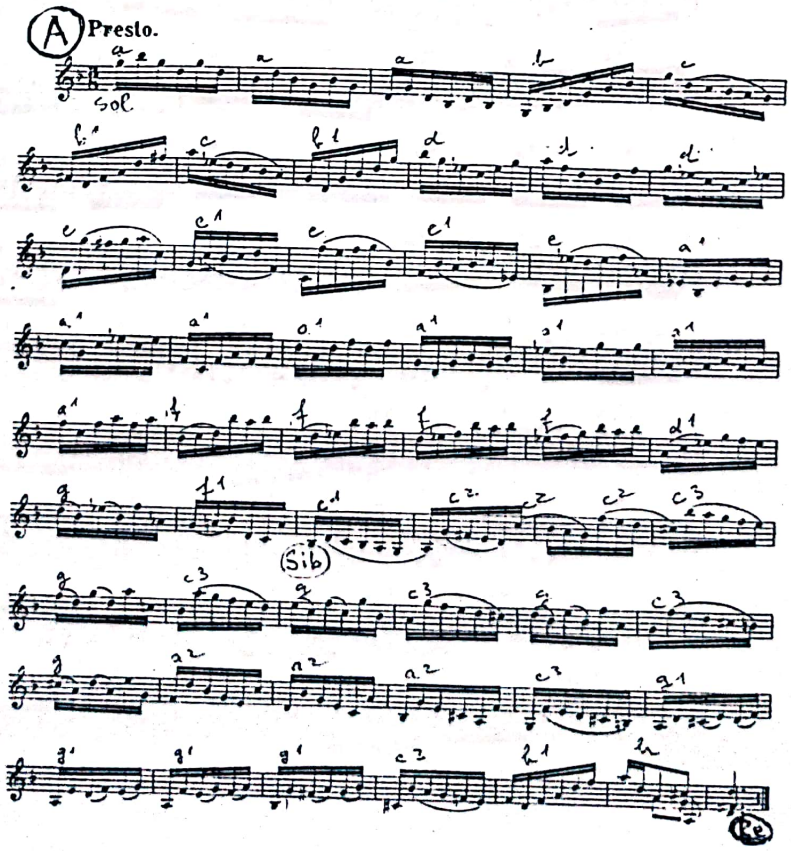
a) prezenţa unor "coloane de susţinere" reprezentate de picioarele metrice cu o apariţie mai susţinută (în acest caz în primul rând amfibrahul şi apoi, într-o reciprocă echilibrare, epitritul 3 şi ditroheul);

b) o vizibilă înnoire metrică, pe măsură ce textul înaintează în desfăşurarea sa (aş observa faptul că în acest lied compozitorul pare a provoca chiar - desigur instinctiv - înnoirea finală, printr-o infimă modificare a originalului blagian: în loc de "pe <u>care-o</u> tot laud" - deci amfibrah+iamb, fapt ce ar fi însemnat o reluare a unei asocieri prezente puţin mai înainte -, Sigismund Toduţă preferă "<u>pe care o</u> tot laud" - respectiv amfibrah+anapest, acest din urmă picior metric apărând pentru prima oară în acest moment);

c) existenţa, de fiecare dată, a unei interesante corespondenţe între forma muzicală rezultantă şi detaliile interioare ale combinaţiilor metrice, ca mijloace subtile de nuanţare şi îmbogăţire a acesteia[12].

---

12. Mă ispiteşte, în acest sens, o analogie cu procedeele de tratare figural-celulară şi motivică în relaţie cu stroficitatea formală în epoca Barocului muzical (atât de dragă şi atât de temeinic cunoscută de Sigismund Toduţă), aşa cum este reflectată de o pagină precum Presto din Sonata I în sol minor pentru vioară solo de J.S.Bach:

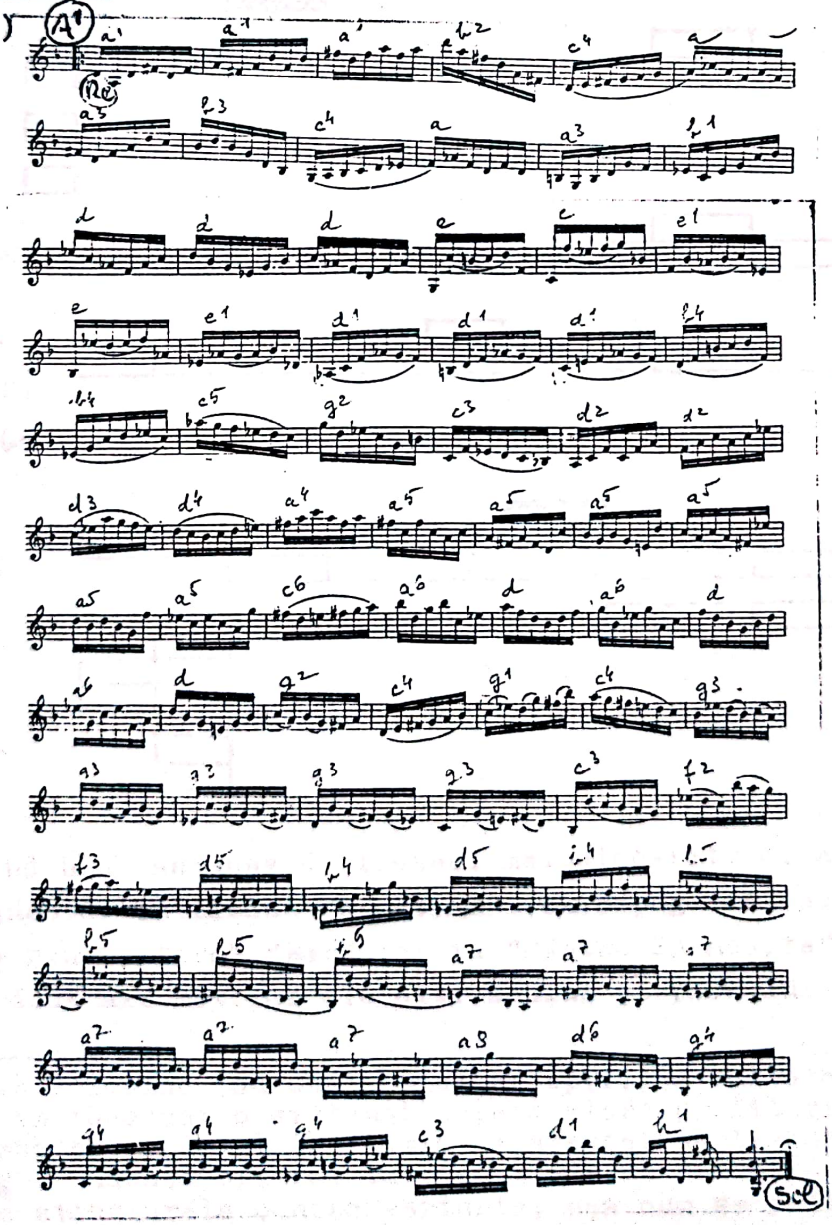


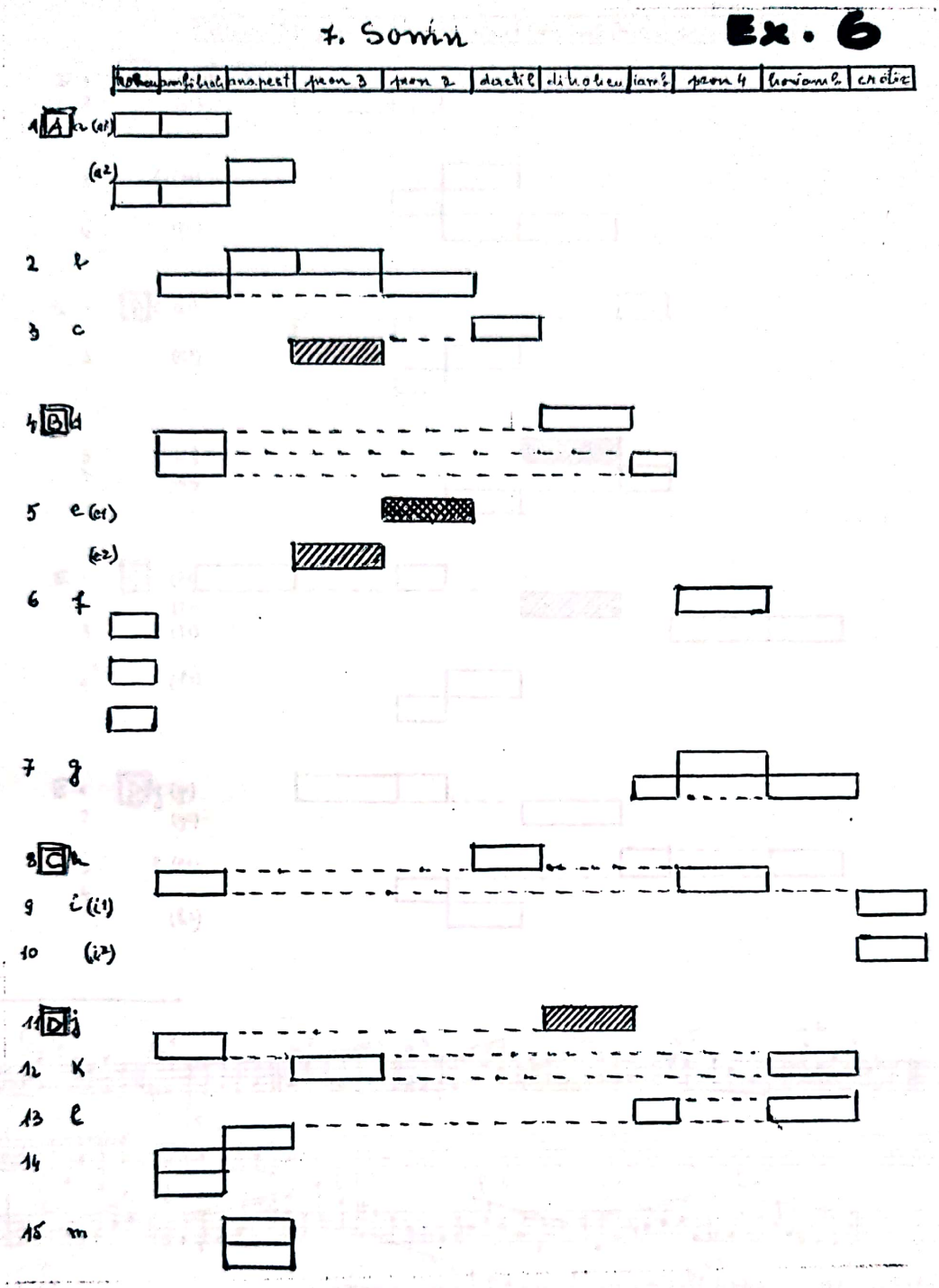
Pentru a evidenţia excepţionala bogăţie structurală ce rezultă din îmbinarea metricii poetice cu configuraţia melodică a liedurilor blagiene semnate de Sigismund Toduţă mai prezint câteva exemple (alese oarecum la întâmplare), în care, deşi constantele menţionate sunt, bineînţeles, prezente, se pot semnala particularităţi ce individualizează fiecare caz în parte.

Iată, de pildă, liedul "Somn" (ex.6 pag.11): aici pilonii metrici de susţinere au o aparenţă mai discretă, sugerând, parcă, pulverizarea gândurilor în pragul visului; mai surprinzătoare mi se pare recurbarea pe care o aduce ultima strofă, ca o ilustrare a versurilor finale: "În somn sângele meu ca un val / se trage din mine / înapoi la părinţi".

În liedul "Cap aplecat" (ex.7 pag.12) interesantă ne apare în schema metrică corespondenţa dintre strofele I-III şi II-IV (asemeni unei rime încrucişate), funcţia de axă de simetrie a anapestului, această o-

12.(cont.)



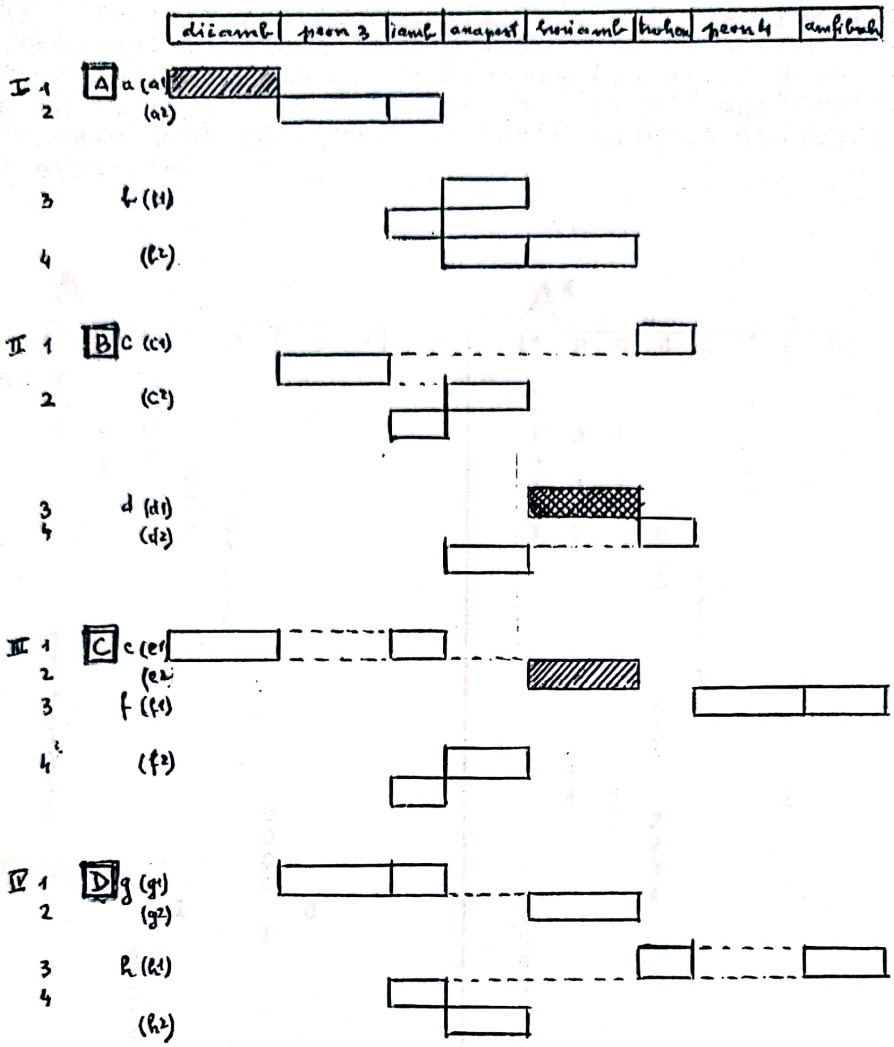



satură fiind bine ascunsă de traseul melodico-ritmic, aflat într-o schimbare permanentă. În liedul "Ermetism" (ex.8 pag. 14) schema pune în relief foarte bine o formă "Bar" iar în "Cântec în noapte" sunt puse în relief cele două axe metrice ale ditroheului şi peonului 3.

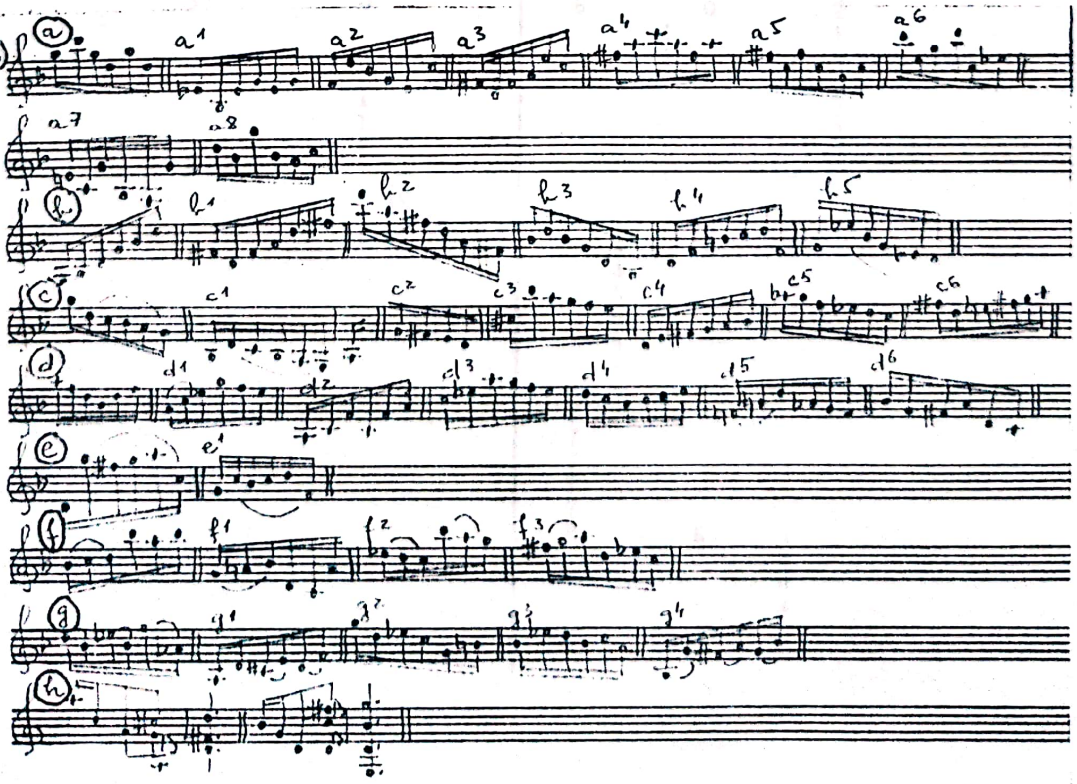
---

12. (cont.) Folosind (cu unele mici excepţii)ca unitate structurală măsura, am încercat o sistematizare a micro-profilurilor melodice vehiculate pe fundalul izoritmic al acestei părţi, notându-le de la a la g , cadenţa primind la rândul său un simbol - h;toate aceste modele structurale cunosc variante, aşa cum se poate constata în tabelul din subsolul paginii următoare:

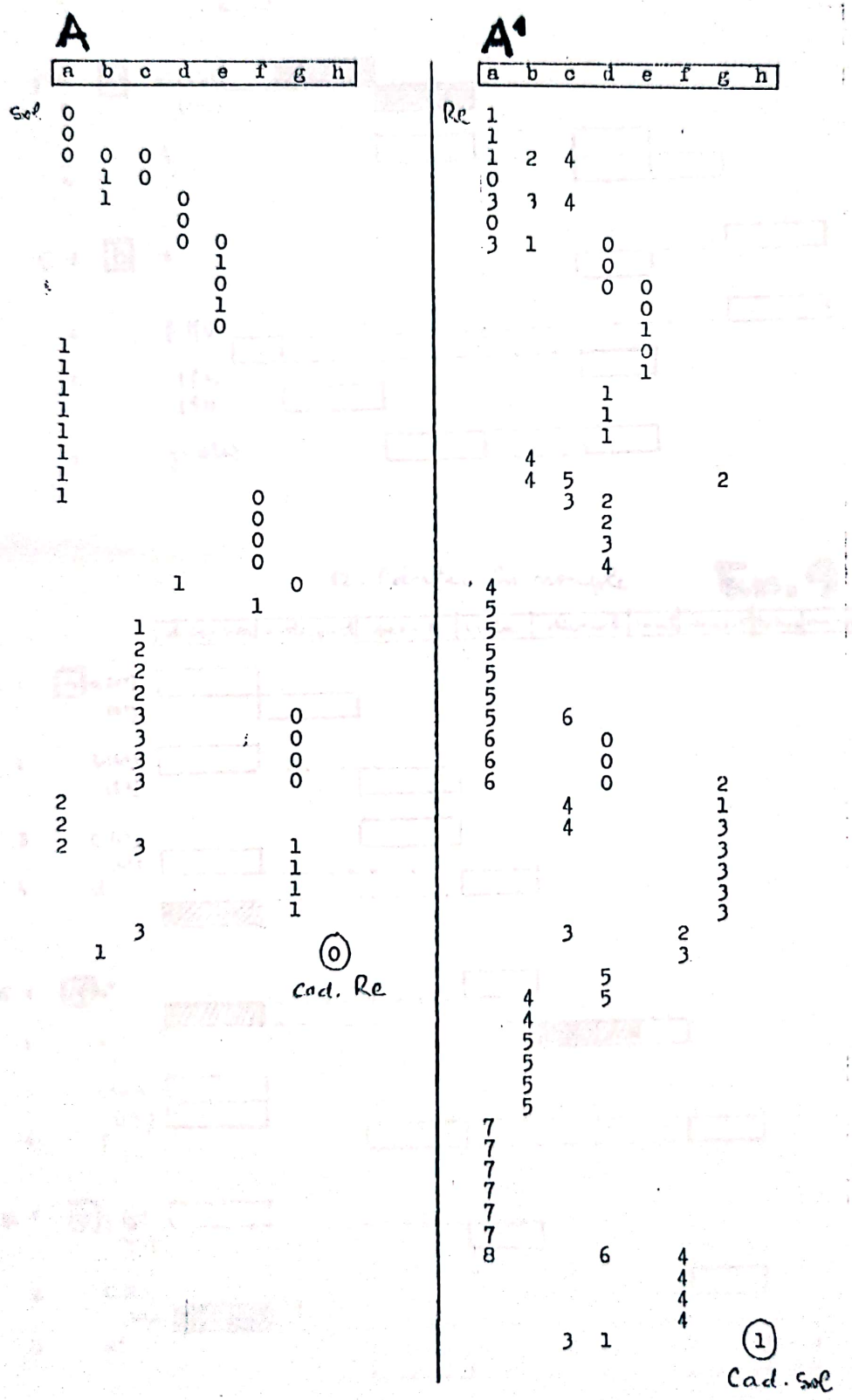
9. Cap aplecat **Ex.7**




12. (cont.)

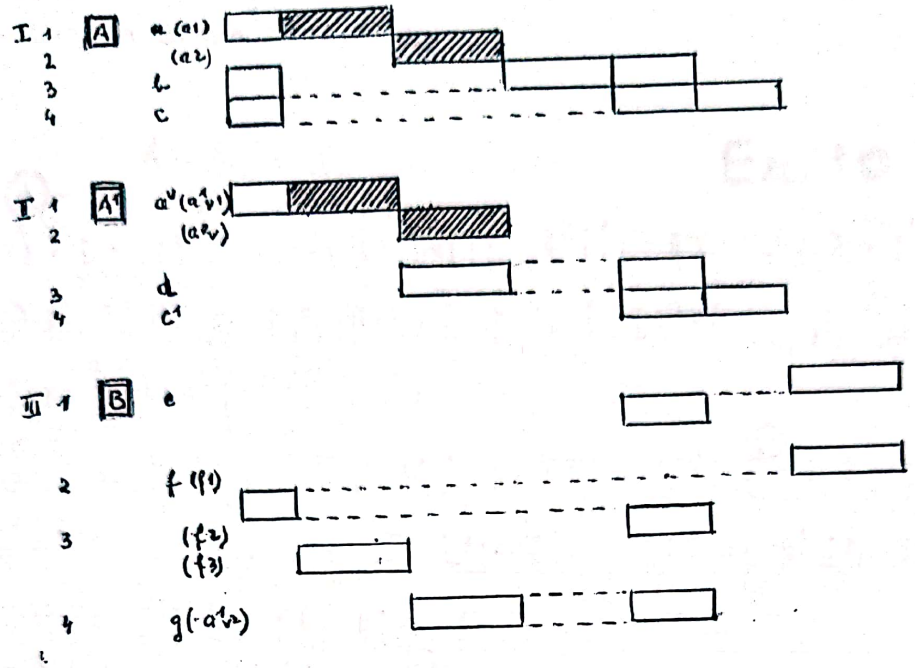


12. (cont.) În reprezentarea grafică de mai jos, realizată după modelul imaginat în cazul liedurilor, sunt puse în evidenţă atât alternanţele motivice cât şi variantele (cu cifra 0 am simbolizat ipostaza iniţială iar cu cifre de la 1 la 8 transformările progresive). Între cele două realităţi muzicale puse în discuţie similitudinile sunt evidente.



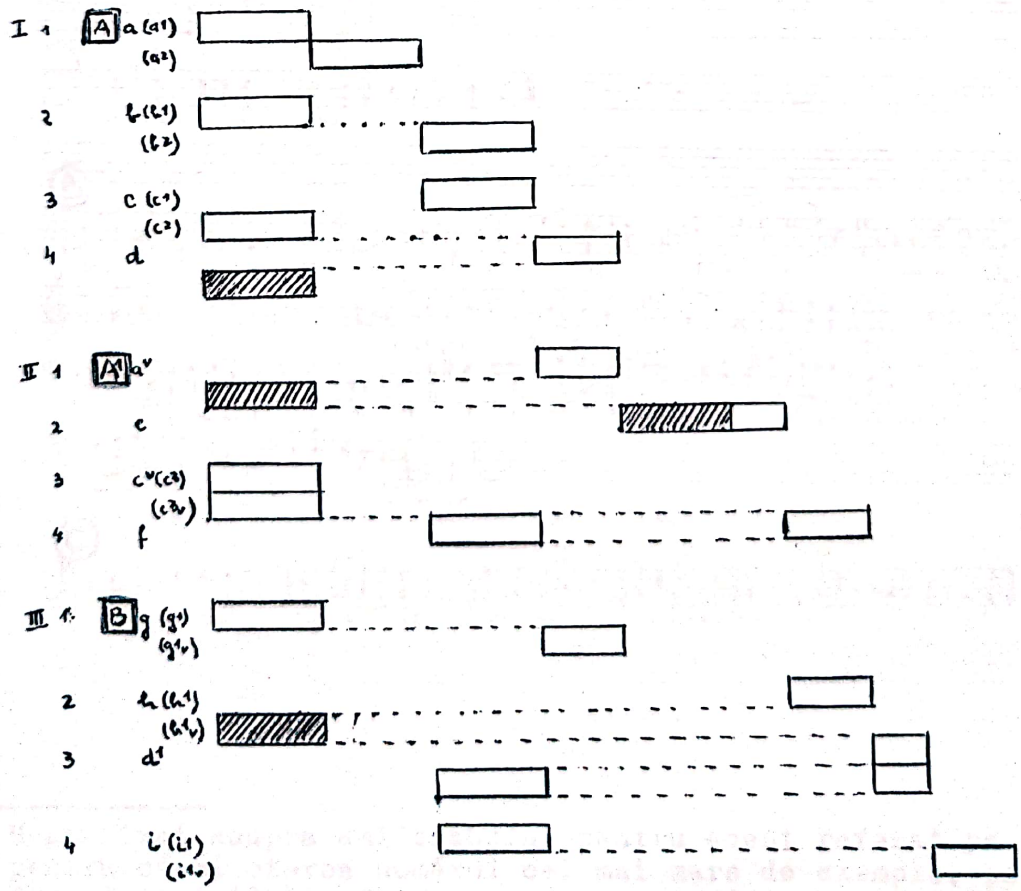
10. Ermetism **Ex. 8.**

| iamb | peon 3 | diiamb | peon 4 | amfibrah | anapest | peon 2 |
|---|---|---|---|---|---|---|

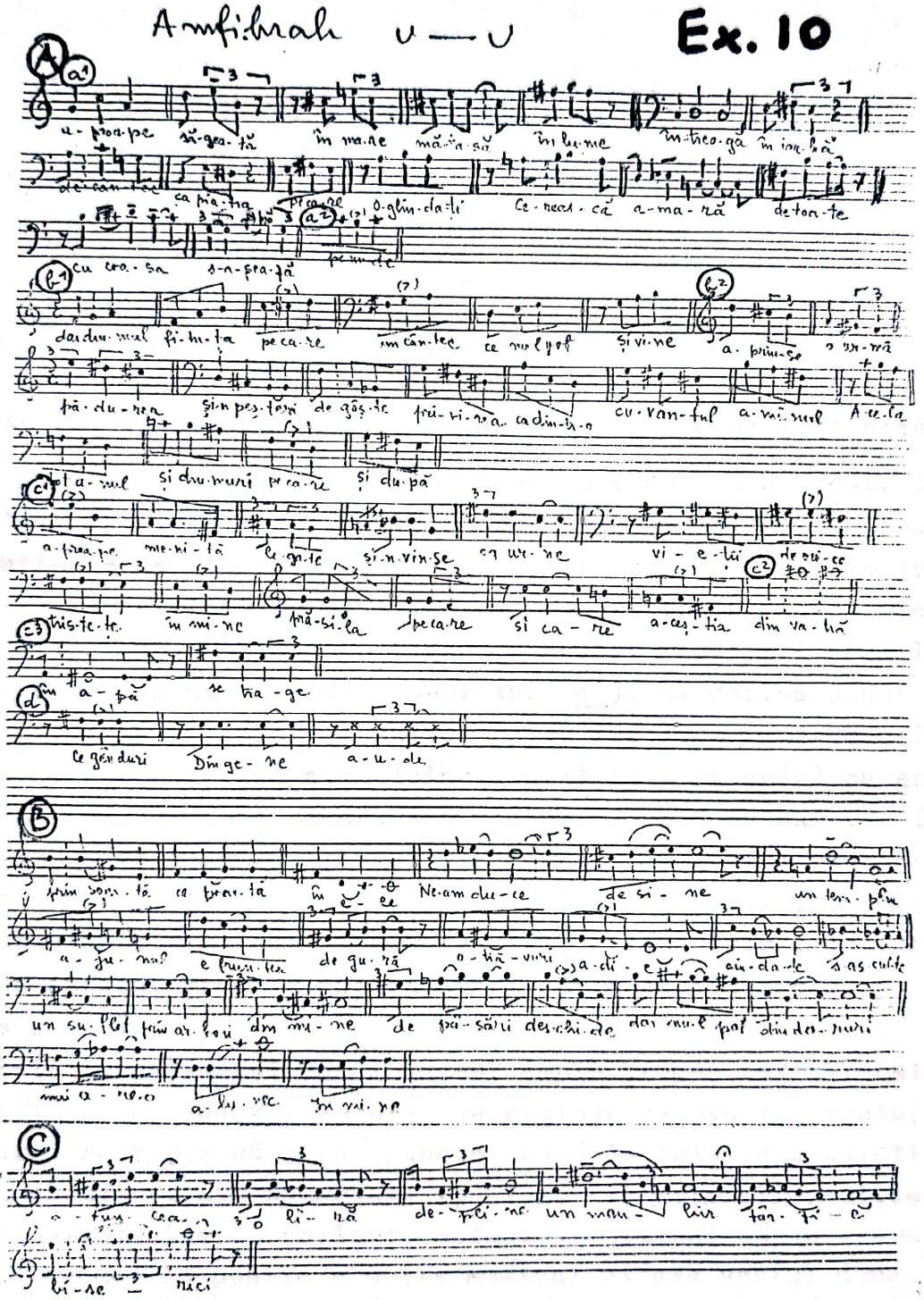



12. Cântec în noapte **Ex. 9**

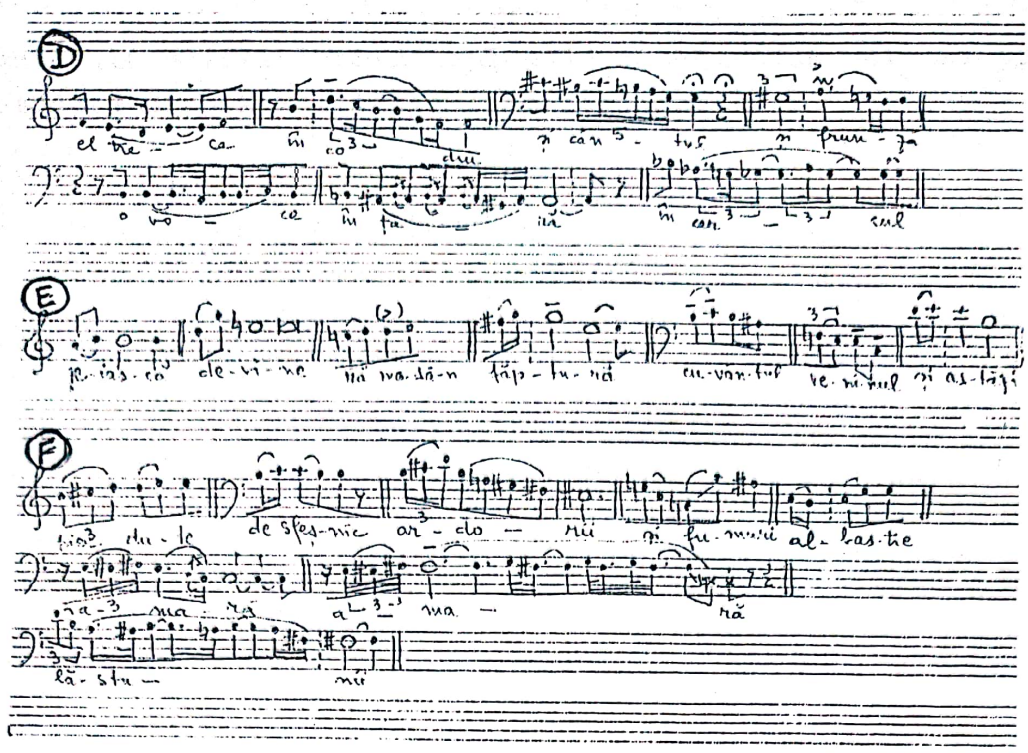
| ditrohau | antispast | peon 3 | cretic | diiamb | iamb | dactil | hohau | anapest |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|



Aşa cum era de aşteptat, fiecare picior metric din ordinea poetică îşi găseşte numeroase variante în planul melodico-ritmic al partidei vocale. Spre ilustrare voi prezenta ceea ce s-ar putea numi paradigma amfibrahului în cadrul melodicii liedurilor lui Sigismund Toduţă pe versuri de Lucian Blaga[13]:




13. M-am fixat asupra amfibrahului pentru acest referat pe de o parte pentru că-mi oferea numărul cel mai mare de exemple, pe de alta pentru că, trisilabic fiind, nu prezenta nici un dubiu în privinţa interpretării sale.



Am înşiruit exemplele în ordinea unei complexităţi crescânde. Astfel, grupa A cuprinde formulele silabice (conţinând, deci, trei valori de note). În această categorie se pot depista mai multe tipuri melodice: variante de "torculus", pentru a utiliza terminologia gregoriană ($a^1$) sau "porrectus" ($a^2$); tricordii sau tritonii ascendente ($b^1$) sau descendente ($b^2$); celule conţinând un sunet repetat - primul sunet repetat, urmat de un interval coborîtor ($c^1$), al doilea sunet repetat, atacat fie după un interval suitor ($c^2$), fie după unul coborîtor ($c^3$); repetarea recitativică a aceluiaşi sunet (d). Începând cu grupa mare B, avem melisme, aici pe silaba din mijloc, doar două sunete. În grupa C pe silaba a doua apare triolet. În grupa D am inclus exemple în care silaba a doua este şi mai mult îmbogăţită melismatic. În sfârşit, în grupa E apar celule melodice în care prima silabă este o melismă simplă de două sunete, grupa F cuprinzând exemple cu melisme şi pe prima şi pe a doua silabă.

Este impresionant cum în acest amplu proces variaţional care, detectabil şi în lieduri izolate, se extinde asupra întregului ciclu, compozitorul reuşeşte să nu se repete. Dacă la cele deja amintite adăugăm faptul că mai există numeroase ipostaze ale metricii poetice ilustrate într-o multitudine de variante melodico-ritmice, că în afara coincidenţei picior metric poetic - motiv muzical există vastul domeniu al combinaţiilor metrice într-un context motivic şi frazeologic ce variază de la un lied la altul, putem deduce bogăţia de sensuri şi chiar de nuanţe afective pe care o dobândesc poemele lui Lucian Blaga în versiunea sonoră a lui Sigismund Toduţă (începând cu partea vocală), versiune care

se constituie astfel într-un splendid omagiu adus marelui poet ardelean, dar totodată şi muzicalităţii limbii române.

ooooo000ooooo

Scanned with OKEN Scanner

# Marginalii la Concertul (nr. 2) pentru pian şi orchestră de Sigismund Toduţă

Liliana Gherman

Când a venit la Iaşi pe 23-24 mai 1986, la cea de a IX-a ediţie a „Zilelor muzicii româneşti", cu ocazia execuţiei în concertul inaugural a oratoriului *Pe urmele lui Horea*, compozitorul Sigismund Toduţă ne-a mărturisit că lucrează la un concert pentru pian şi orchestră. Am crezut iniţial că este vorba despre o reluare a unei partituri datând din 1943, care, aliniată opusurilor sale din tinereţe, nu a fost niciodată cântată în public până în acel moment[1]. În realitate, exigentul maestru clujean revenea doar asupra gândului de a lăsa şi o lucrare concertantă pentru instrumentul de care sunt legate înseşi începuturile studiilor sale muzicale, pe care l-a stăpânit într-o suficientă măsură pentru a putea la un moment dat în 1932, încă student fiind, să apară în faţa orchestrei cu o partitură de pretenţiile *Imperialului* beethovenian[2] şi căruia i-a dedicat de-a lungul anilor câteva compoziţii care s-au impus cu autoritate în creaţia pianistică românească, precum *Passacaglia* (1944), *Sonatina* (1956) sau tripticul *Preludiu, Coral şi Toccata* (1974). Acestora li s-au adăugat şi piese de mai mică anvergură (*Suita de cântece şi dansuri româneşti* - 1951, *Threnia* - 1970 şi *Terzinen* - 1975[3]), pianul fiind prezent cu un substanţial aport şi în lucrări camerale precum sonatele pentru oboi, flaut sau vioară şi pian, amplele cicluri de lieduri pe versuri de Lucian Blaga şi Ana Blandiana sau ciclul de cinci lieduri închinate muzicii, pe versuri din lirica universală.

La 1 august 1986 aflam că versiunea pentru două piane a *Concertului* este deja pregătită pentru o primă cartografiere. Până la sfârşitul anului era terminată şi partitura cu orchestră, compozitorul începând a fi preocupat de ideea primei audiţii, care, odată stabilită solista în persoana pianistei Ninuca Oşanu-Pop, s-a fixat pentru data de 1 octombrie 1987, la deschiderea celei de a XXIII-a ediţii a tradiţionalei „Toamne muzicale clujene", când a şi avut loc, cu concursul Orchestrei simfonice a Filarmonicii clujene dirijată de Emil Simon.

Studiul partiturii acestui (al doilea) *Concert pentru pian şi orchestră* de Sigismund Toduţă trezeşte, o dată în plus, uimirea în faţa capacităţii inepuizabile a acestui fecund creator de a elabora unicate componistice.

Lucrarea apare astfel multiplu interesantă. Mai întâi prin infrastructura intonaţională, având la bază intervalul de secundă, căruia i se dezvăluie, în proiecţie atât orizontală cât şi verticală, nebănuite latenţe de acuzată modernitate, dar rezonând simultan în intonaţii străvechi de monodie gregoriană sau bizantină, de cântec doinit românesc, de coral bachian sau de polifonie primitivă.

Ca idiom stilistic şi, totodată, ca element structural generator, secunda este frecvent detectabilă în lucrările din ultimii 15-20 de ani de viaţă ai compozitorului. Specific pentru *Concertul de pian (nr. 2)* este însă modul în care acest interval se infuzează şi în tehnica

---

[1] Lucrarea va fi pusă în circulaţie după moartea compozitorului, sub egida Fundaţiei Sigismund Toduţă, fiind executată în primă audiţie absolută de către pianistul Remus Manoleanu, acompaniat de Orchestra simfonică „Transilvania" dirijată de Emil Simon.

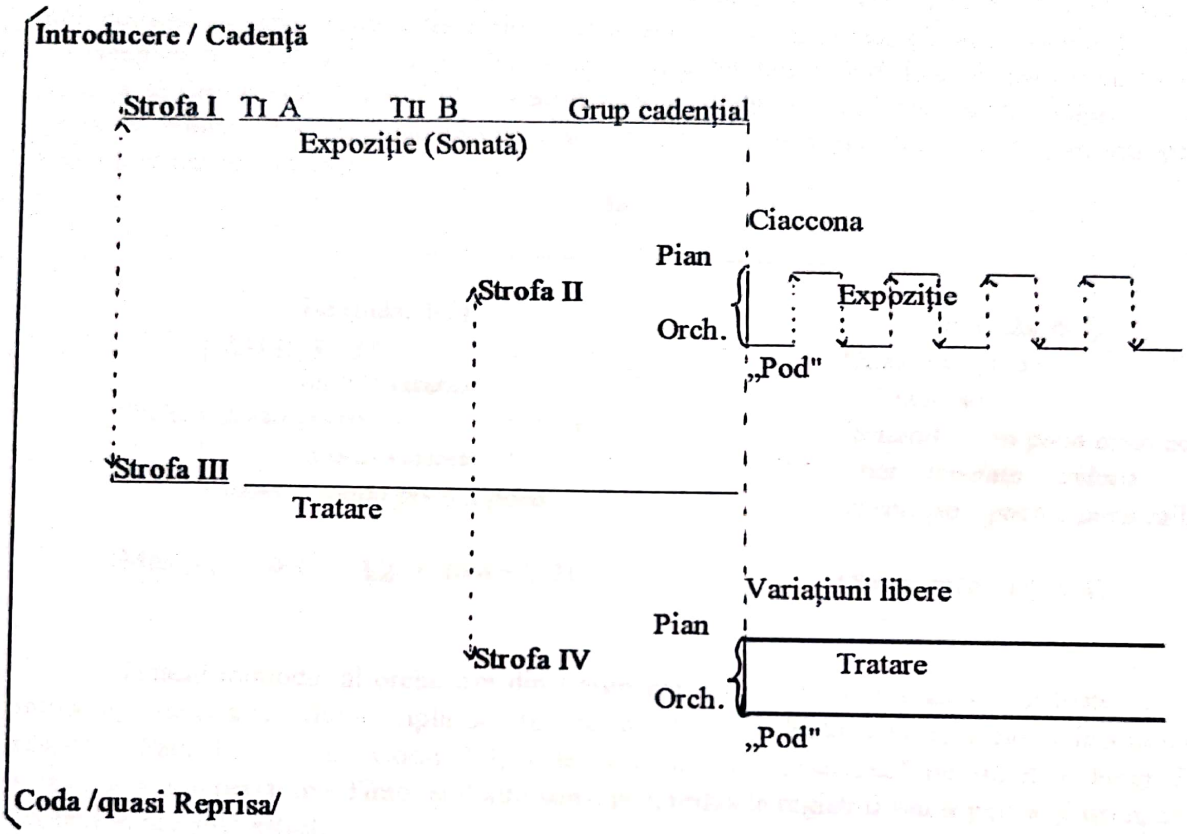
[2] Sigismund Toduţă, *Sub semnul înnoirii pedagogiei pianului*, în **Lucrări de muzicologie** nr. 15, Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca 1984, pag. 68.

[3] Pentru cronologie a fost consultat volumul 14 de **Lucrări de muzicologie**, Cluj-Napoca 1979, pag. 15-16.

Scanned with OKEN Scanner

pianistică remodelând-o, fără ca totuşi s-o violenteze, şi oferind totodată interpretului satisfacţia unor sonorităţi inedite şi a unui orizont expresiv captivant.

Demnă de relevat este şi originala rezolvare formală, care, topind tradiţionalele părţi contrastante într-un flux continuu, conferă opusului o alură poematică de mare concentrare tensională. Iată schema arhitectonică a lucrării, aşa cum ne-a fost ea dezvăluită de însuşi Sigismund Toduţă[4]:




Se realizează, după cum se poate observa, o sinteză între principiile formei de **sonată** şi cele ale **variaţiunii**, sugerând prin felul în care se succed cele patru momente („strofe") mari ale formei (precedate cum sunt de o „Introducere" şi succedate de o „Coda") o evoluţie în spirală înspre o apoteoză finală.

Aparte în acest *Concert pentru pian* este şi tratarea orchestrală, implicând o gamă largă de ipostaze, de la unison sau timbrul pur la evantaiul policrom al unor ample desfăşurări instrumentale, extrapolând categoric atributele unui simplu „acompaniament". Mai mult, în cea de a doua „strofă" a lucrării (şi parţial într-a patra) orchestra îşi asumă un parcurs sonor şi

[4] Într-o convorbire care a avut loc pe 2 mai 1987, în ambianţa primitoare a Parcului Tineretului din Cluj-Napoca, unde compozitorul obişnuia să-şi facă plimbarea matinală.

Scanned with OKEN Scanner

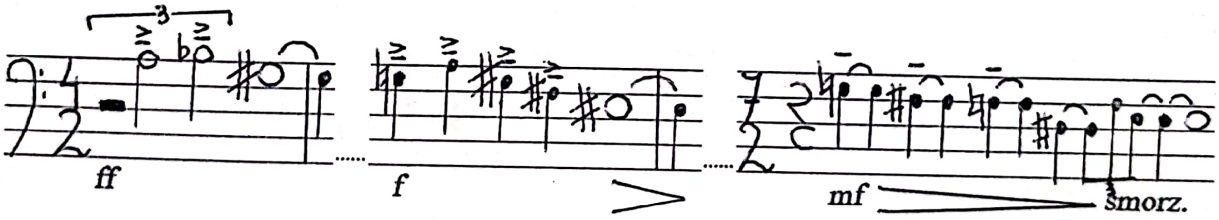
expresiv cvasi-autonom, evoluând alternativ şi, într-un fel, chiar paralel faţă de pian, aşa cum se poate deduce din schema prezentată (a se vedea şi **Anexa 1**).

Dacă trecem, în continuare, pragul simplelor generalităţi şi supunem partitura unei investigaţii de detaliu, urmărind de la punctul său de pornire fluxul devenirii sonore nu numai în datele sale intrinseci ci şi în corelaţie cu posibilele surse generatoare, ni se deschid perspective noi, deosebit de interesante şi semnificative credem, vizând procesul gestaţiei creatoare, extrem de complex în cazul unui compozitor de anvergura lui Sigismund Toduţă. Este ceea ce vom încerca să demonstrăm, zăbovind în cadrul acestui studiu asupra unei singure pagini - *Largo grave* (v. Anexa 2) - reprezentând un segment din secţiunea introductivă, care, în întregul ei poate fi schematizată astfel:

**Ic**

| **Ic1** (măs. 1-5) | **Ic2** (măs. 6-7) |
|---|---|
| Orch. – **Largo grave** / ***improvvisando*** / ***lento grave*** / ***improvvisando*** / ***lento calando poco a poco*** – Pian | **Quasi cadenza** – Piano solo – (***esitando - un poco muovendo - ben slanciato - veloce - strepitoso - poco a poco rall.***) |
| (Măs. 4/2 + 6/4 + 4/2 + 10/4 + 7/2) | (Senza misura + 6/4)[5] |

Traseul monodic al orchestrei din *Largo grave* (în care sunt angajate, în toate cele trei intervenţii succesive, într-o triplă stratificare la simplă şi dublă octavă, aceleaşi instrumente, respectiv Fag. 1-2, C.fag., Corni 1-4, V-le, V-celli, Cb., „aşezarea" pe sunetele lungi fiind susţinută şi prin percuţie - Timp. şi Piatto sosp. gr.), redus la registrul său superior şi decupat din context se prezintă astfel:




Expresia este austeră, sumbră chiar, datorită timbrului instrumental, registrului, tempo-ului, curbei melodice descendente. Dacă am încerca o apropiere de retorica Barocului, atât de bine cunoscută de compozitor, ne-am putea gândi la o interesantă combinaţie de: „descesio", „suspiratio", „passus duriusculus"[6], într-o interpretare modernă însă.

---

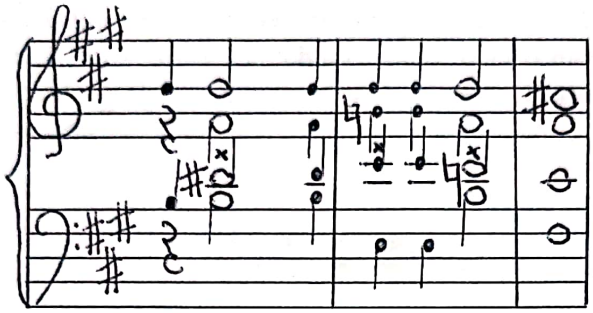
[5] Echivalând în număr de pătrimi cele două segmente formale constatăm o perfectă egalitate: *Largo grave* : 8 + 6 + 8 + 10 + 14 = 46; Quasi cadenza : 4 + 6 + 5 + 5 + 15 + 5 / + 6 / = 46. Această egalitate matematică, la care este puţin probabil ca autorul să se fi gândit cu tot dinadinsul, rămâne revelatoare pentru un simţ natural al proporţiei, pe care i l-am constatat şi cu alte ocazii (v. Liliana Gherman, *Unele aspecte ale relaţiei dintre text şi muzică în opera-oratoriu „Meşterul Manole" de Sigismund Toduţă*, în rev. Muzica, 7/1987).

[6] Sigismund Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 2, Ed. Muz., Bucureşti 1973, pag. 67-92.

Scanned with OKEN Scanner

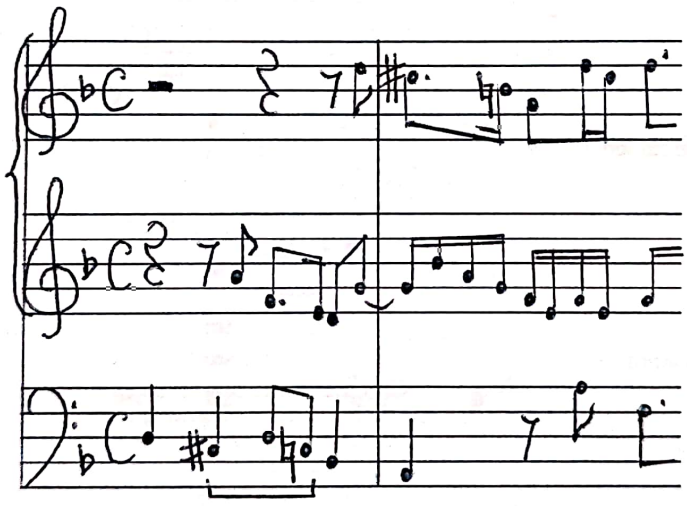
Se adaugă un laborios travaliu motivic-figural, oferind, în mare, sugestia celor trei momente ale unei fraze de tip clasic: 1 - expunerea unui motiv; 2 - reluarea sa într-o primă formă de evoluţie; 3 - o nouă evoluţie, implicând lărgirea şi încheierea[7].

Motivul iniţial promovează, după cum se poate observa, un aspect al „formulei cromatice întoarse"[8]. „Predilectă la majoritatea compozitorilor secolului XX"[9], această turnură intonaţională poartă, credem, în creaţia lui Sigismund Toduţă (pe care o marchează, după balada-oratoriu *Mioriţa*, cu greutatea unei veritabile stileme) încărcătura unor filiaţii cu trimiteri în armonia cromatică a Renaşterii:



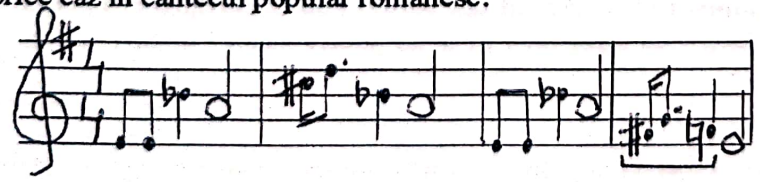
(A. Willaert: *Paternoster*)

sau a Barocului:



(J.S. Bach: *Trio pentru orgă* BWV 583)

şi în orice caz în cântecul popular românesc:



[10]

[7] Chiar şi succesiunea metrică face, întrucâtva, trimitere la morfologia clasică: 4 + 4 + 7 (în loc de 8).

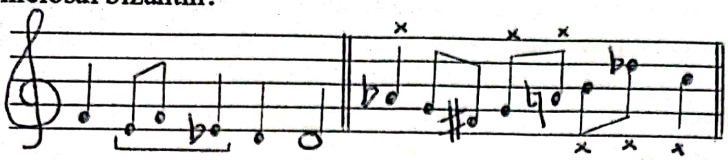
[8] Gh. Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. Muz., Bucureşti 1966, pag. 59-61; Şt. Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în **Reflecţii despre muzică**, Ed. muz., Bucureşti 1980. pag. 90-104.

[9] C. Râpă, *Teoria superioară a muzicii, Vol. I - Sisteme tonale*, Cluj-Napoca 1986, pag. 232.

[10] C. Râpă, *Op. cit.*. pag. 344.

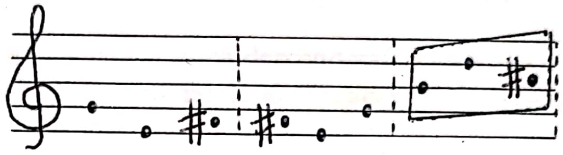
Scanned with OKEN Scanner

sau în melosul bizantin:



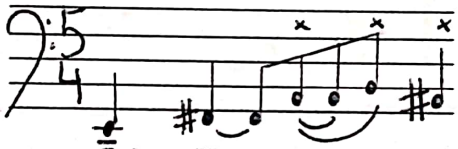
Glas I stihiraric Glas III stihiraric[11]

Ea se infiltrează, totodată, pe traiectul unui proces firesc de evoluţie a propriului limbaj, ca o nouă metamorfoză - cromatică - a celulei „dies", cum o numeşte discipolul şi primul său important exeget, profesorul şi compozitorul Vasile Herman[12], indicând următoarele „metamorfoze" ale acesteia[13]:

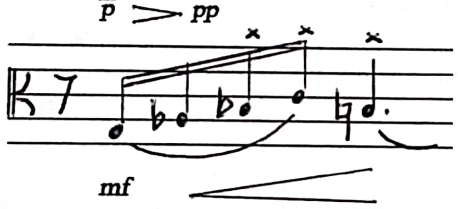


dintre care ultima este cea care ne interesează aici.

Printre exemplele anterioare de utilizare a formulei cromatice întoarse pot fi citate următoarele:

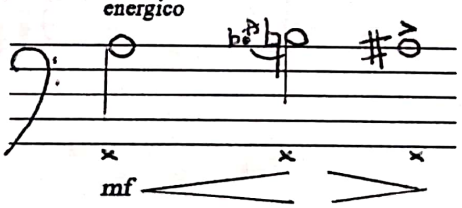


*p* > *pp* (*Concert de coarde nr. 2*)



*mf*

*energico* (*Simfonia a V-a*)



*mf* (Oratoriul *Pe urmele lui Horea*)

În toate exemplele citate (extrase din lucrări ce reprezintă repere semnificative în creaţia lui Sigismund Toduţă[14]) este vorba, ca şi în *Concertul* pe care-l comentăm, despre **incipit**-uri.

---

[11] Id. ibid. pag. 109 şi, respectiv, 124.

[12] Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă* (Partea I - *De la începuturi până la oratoriul „Mioriţa"*), Cluj-Napoca 1986.

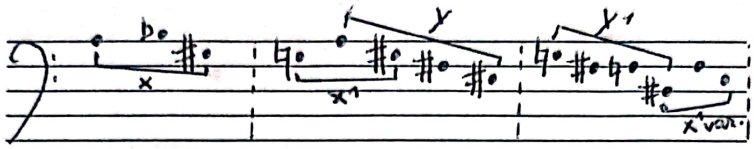
[13] Id. ibid., **Anexa**: ex. 10.

[14] v. Cornel Ţăranu, *Elemente înnoitoare în creaţia lui S. Toduţă*, în **Lucrări de muzicologie** vol. 14, Cluj-Napoca 1979; id., prezentarea discului: Sigismund Toduţă - *Simfonia nr. 5, Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde*, ELECTRECORD, ST - ECE 01380; Vasile Herman, *Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduţă*, în **Lucrări de muzicologie** vol. 14, Cluj-Napoca 1979; id. prezentarea discului: *Pe urmele lui Horea*, oratoriu pentru soliţi, cor şi orchestră de Sigismund Toduţă, ELECTRECORD, ST - ECE 01598; id. *Formă şi stil*...(op. cit.) Partea a II-a - *De la oratoriul „Mioriţa" la opera „Meşterul Manole"*.

Scanned with OKEN Scanner

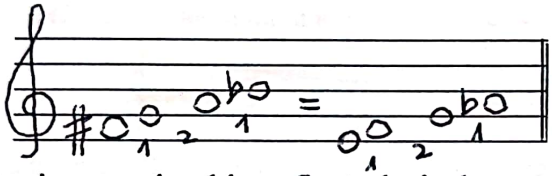
Atrage atenţia maniera în care compozitorul obţine nuanţe expresive subtil diferenţiate prin intermediul unor variante melodico-ritmice situate de fiecare dată în registrul grav, utilizând, în două din cele trei cazuri, chiar şi aceleaşi sunete ale formulei cromatice întoarse (*la - si - la#*), cel de al treilea fiind o transpunere la secundă mică superioară (*si♭ - do - si♮*).

Începutul *Concertului pentru pian* propune o variantă permutativă a ipostazelor menţionate, cu un mai pronunţat sens depresiv[15], accentuat în continuare de o a doua componentă melodică, cu profil de scară descendentă, înscrisă în limitele unui tetracord micşorat. Astfel, din unghiul travaliului celular, tema orchestrei se prezintă astfel:

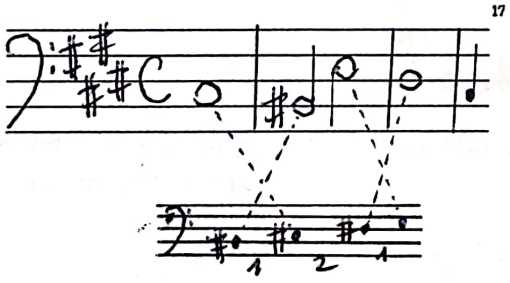


în care: x1 = recurenţă şi transpoziţie la secundă mică descendentă a lui x; x1 var. = recurenţă şi transpoziţie la cvartă descendentă; y şi y1 = două faţete ale tetracordului micşorat (1-2-1 şi 1-1-2).

Tetracordul micşorat, în primul rând în varianta „acustică"[16] :



îşi are şi el importanţa şi, respectiv, „biografia" în lexicul compozitorului Sigismund Toduţă.
Una dintre sursele din care s-ar putea trage utilizarea sa ar trebui căutată, şi în acest caz, în muzica Barocului, acest tetracord apărând în calitatea sa de componentă a minorului armonic sau melodic ascendent. Un exemplu edificator îl poate constitui tema *Fugii în do diez minor* - nr. 4 din *Clavecinul bine temperat* vol. I - de J.S. Bach:

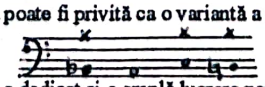
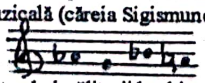


Pe de altă parte, originea sa în creaţia lui Sigismund Toduţă poate fi legată, şi în acest caz, de aderenţa organică la sursele folclorice şi psaltice, în al căror univers intonaţional

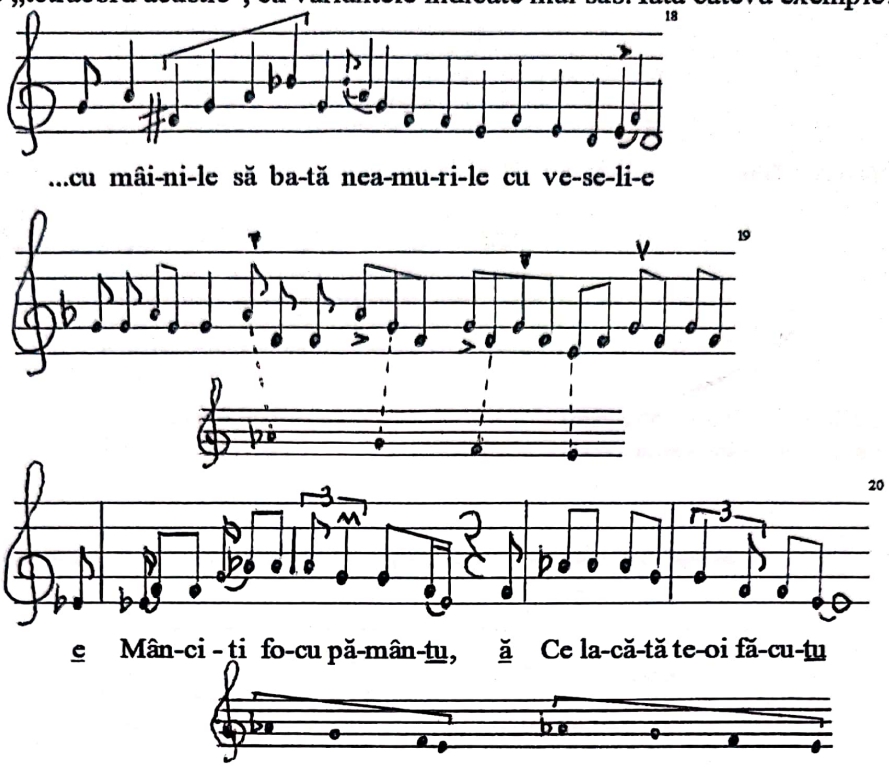
---

[15] Succesiunea 2M asc. - 2m desc. este înlocuită prin 2m asc. - 2M desc.

[16] „Cu originea în scara acustică (a armonicilor superioare): (C. Râpă, op. cit., pag. 297).

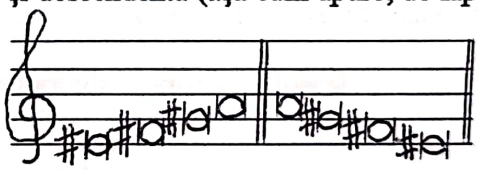
[17] Nu întâmplător ne-am oprit la acest exemplu. Tema bachiană poate fi privită ca o variantă a succesiunii emblematice B-A-C-H ( care poartă incastrată în ea, latent, şi formula cromatică întoarsă):
Ori, în finalul concertului (pag. 51 din partitura orchestrală), 
această celebră „iscălitură" muzicală (căreia Sigismund Toduţă i-a dedicat şi o amplă lucrare pentru orgă - *Simfonia BACH*) apare, pregnant reliefată, la corni, în varianta:  căreia oboiul îi opune intonaţia:
în care se îmbină tetracordul micşorat cu formula cromatică întoarsă şi cu... cele patru sunete ale iscăliturii bachiene anagramate - A-B-C-H !

denumirea de „tetracord acustic", cu variantele indicate mai sus. Iată câteva exemple:

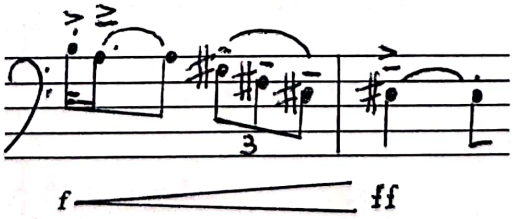



(De remarcat că în cazul exemplelor de muzică psaltică intonaţia care ne interesează este legată de o expresie de bucurie sau de slăvire, în timp ce în exemplul folcloric ţine de bocet - deci de durere, de jale.)

La maestrul clujean întâlnim pentru prima dată această intonaţie ca *Motto* pe frontispiciul *Simfoniei a III-a „Ovidiu"*, în variantă ascendentă şi descendentă (aşa cum apare, de fapt, atât în creaţia populară cât şi în repertoriul bizantin):



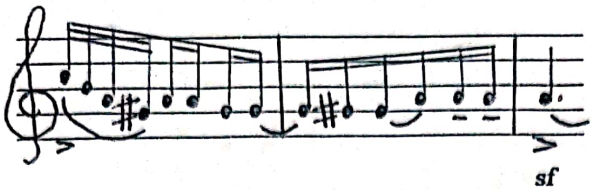
În prima parte, tetracordul micşorat este întreţesut în canavaua intonaţională, investind numeroase aspecte ritmico-melodice, precum:



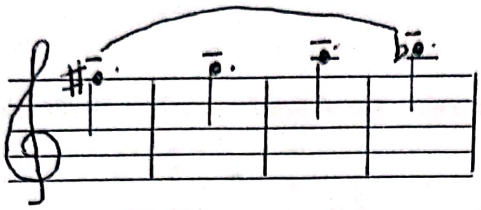

(măs. 19, corni)

[18] Gr. Panţiru, *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Ed. Muz., Bucureşti 1971, pag. 211 (Exemplu la glasul I, fragment).
[19] Gh. Ciobanu, **Izvoare ale muzicii româneşti**, vol. 2, Ed. Muz., Bucureşti 1978, pag. 123. (*Polihronion pentru Alexandru Lăpuşneanu*).
[20] Tr. Mârza, **Folclor muzical din Bihor**, nr. 167 - *Bocet* (apud C. Răpă, *Op. cit.*, pag. 297).

Scanned with OKEN Scanner



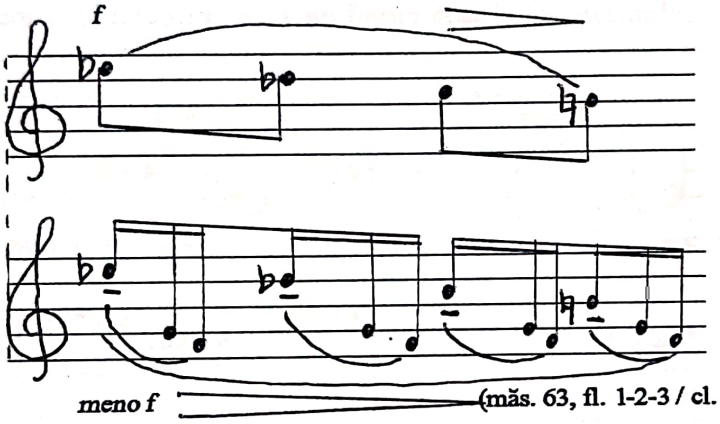

(măs. 163-164, ob. 1-2)




(măs. 246-249, fl. 1-2-3 dublaţi la octava inferioară de ob. 1-2 şi corni 1-2)

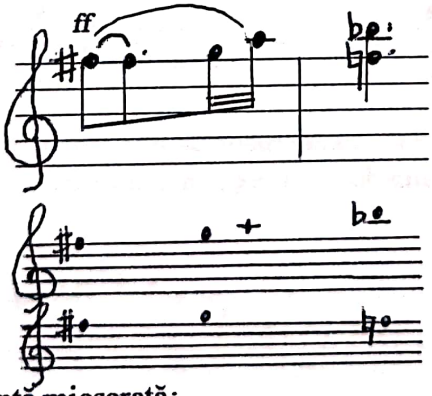
Alte ipostaze:

- forma simplă şi ornată (implicând o polifonie latentă) suprapuse:



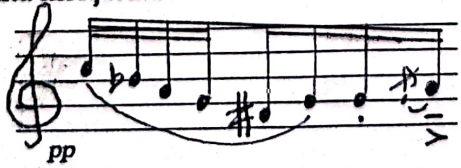

(măs. 63, fl. 1-2-3 / cl. 1-2, violini I)

- în varianta acustică originară, cumulând şi formula cromatică întoarsă:



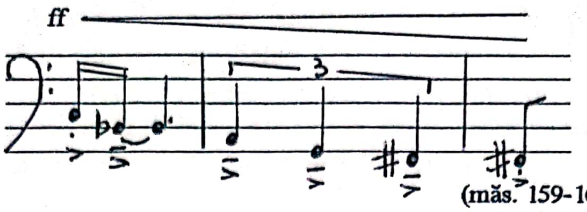

(măs. 80, fl. 1-2)

- dilatată până la cvintă micşorată:




(măs. 142 şi urm., ob. 1-2-3, violini I, cl. 1-2)

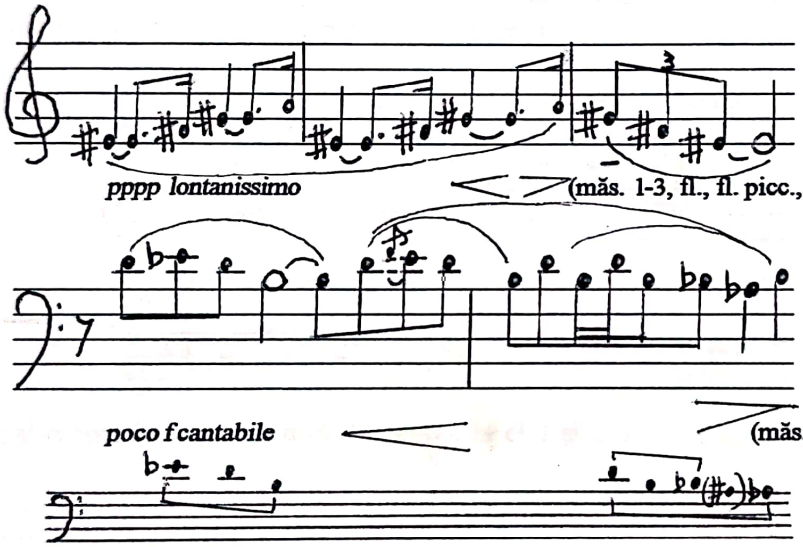
Scanned with OKEN Scanner



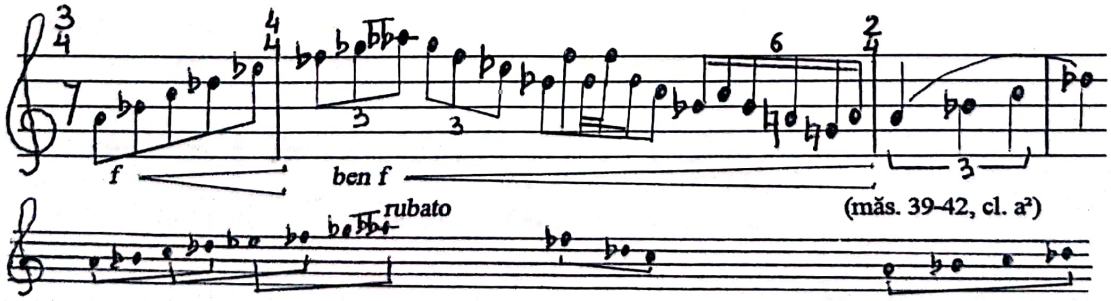

(măs. 159-161, fg. 1-2, cfg., tuba la octavă inferioară)[21]

- ipostazele ascendentă şi descendentă în expunere simultană:

Lirismul părţii a doua a simfoniei îi prilejuieşte compozitorului o utilizare mai complexă şi mai rafinată a tetracordului micşorat. Ne vom limita doar la trei exemple:




(Aici tritonia iniţială se înscrie, după cum se poate vedea, între limitele unei cvarte micşorate iar la sfârşit apare o combinaţie între cvarta micşorată - substituită enarmonic prin terţă mare - şi cvarta mărită).




[21] Este interesant de observat cum în aceste două exemple, utilizând practic aceleaşi sunete, Sigismund Toduţă reuşeşte să obţină două variante melodice sensibil diferenţiate expresiv, prin modificarea profilului, a ritmului, a registrului, a nuanţei şi a culorii instrumentale.

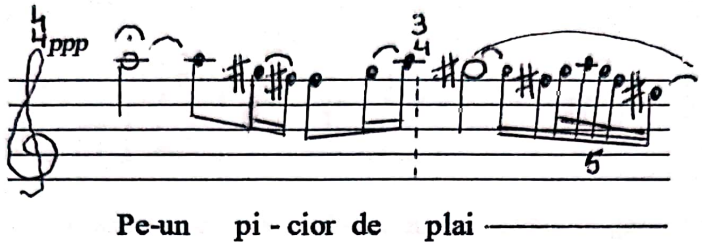
Scanned with OKEN Scanner

(Se poate observa în scara nonoctaviantă din acest ultim exemplu, pe lângă cumulul de tetracorduri micşorate, o structură similară „modelului" 1:2 bartokian).

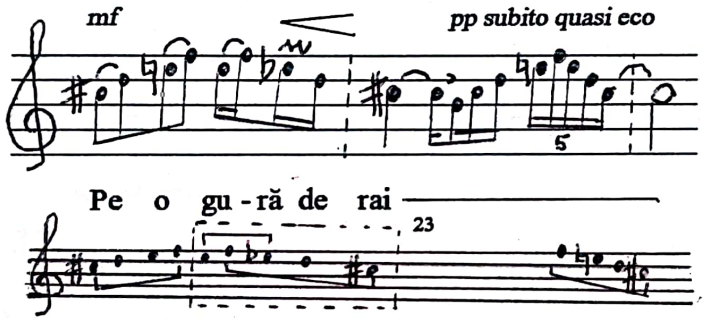
Fără a avea frecvenţa şi, mai ales, ponderea expresivă din *Simfonia a III-a „Ovidiu"*, tetracordul acustic poate fi întâlnit şi în balada-oratoriu *Mioriţa*, favorizând construcţii melodice de o mare plasticitate precum şi realizarea unor momente tensionale.

Iată câteva exemple:

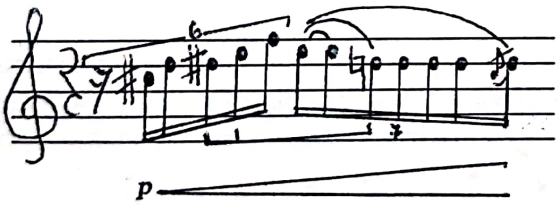
- prima intervenţie a tenorilor din debutul lucrării (pag. 5)[22] :



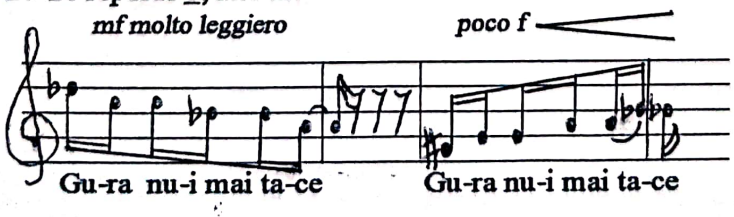

- începând cu clarineţii, care preiau în continuarea vocilor tetracordul micşorat pe alte trepte, asistăm la o interesantă evoluţie melodică ce-l implică, în pagina următoare (6) apărând tot la tenori, în combinaţie cu formula cromatică întoarsă:




- integral cromatizat, în mixtură de octave la cl.1 şi 2, tot la pag. 5 (o măsură înainte de reperul 1):



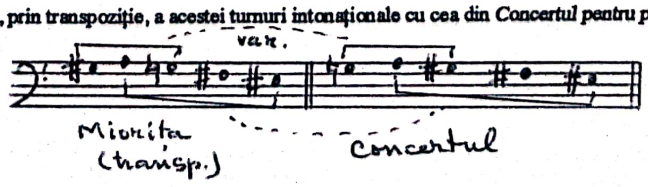

- pag. 27-28 reperul 8, alto II:



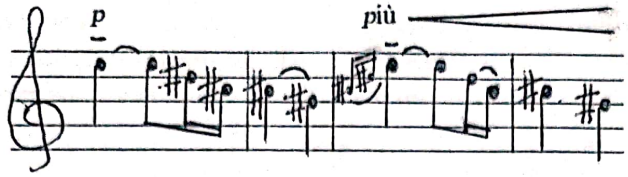

---

[22] Atât în cazul *Simfoniei „Ovidiu"* cât şi în cel al baladei-oratoriu *Mioriţa* am folosit partiturile apărute în Editura Muzicală, Bucureşti 1975 şi, respectiv, 1971.

[23] Demnă de remarcat similitudinea, prin transpoziţie, a acestei turnuri intonaţionale cu cea din *Concertul pentru pian*:

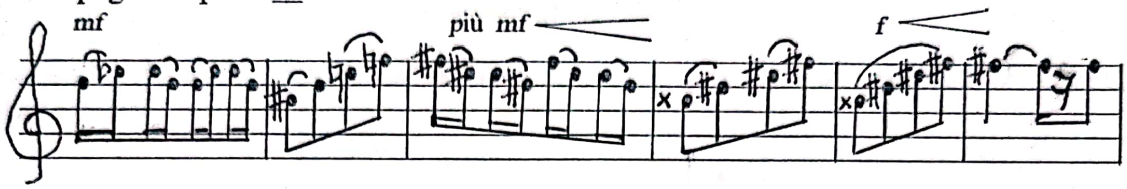


- pag. 70 reperul 22, tenor solo:



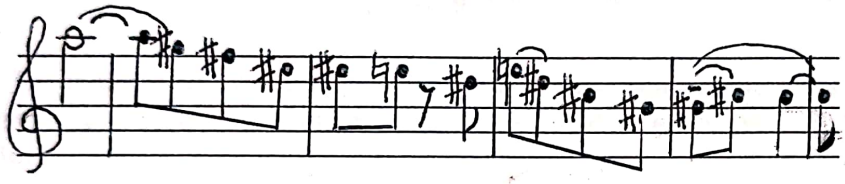

Vân - tul când a ba - te

- id. pag. 73 reperul 23:



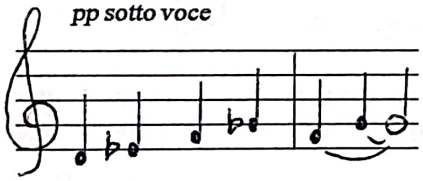

Şi-o - i - le s-or strân - ge Pe mi - ne m-or plân - ge, plân - ge, Cu

*f assai con dolore*



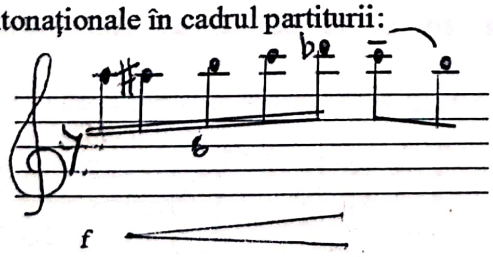
la - crimi de sân - ge, Cu la - crimi de sân - ge

- în final (cor şi orchestră) pag. 165 reperul 51, pe textul „Că la nunta mea / A căzut o stea":




Că la nun - ta mea...

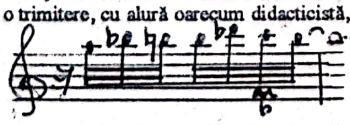
În *Concertul de coarde nr. 2* atrage atenţia „Tema della Fuga", indicată ca atare încă din prima parte, într-o notă de subsol de la pag. 6[24], menită să explice izolarea prin linie punctată a respectivei turnuri intonaţionale în cadrul partiturii:[25]




(v-ni II, uniti arco)

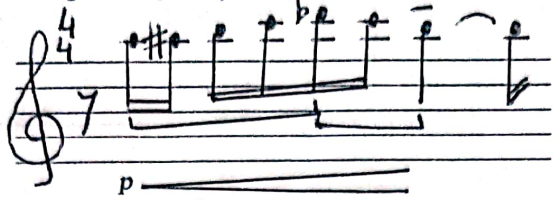
[24] Avem în vedere partitura apărută în Editura Muzicală, Bucureşti 1978.

[25] În fapt, este totodată o trimitere, cu alură oarecum didacticistă, la sursa inspiratoare - începutul *Sonatei* a *III*-a „*în caracter popular românesc*" de George Enescu:

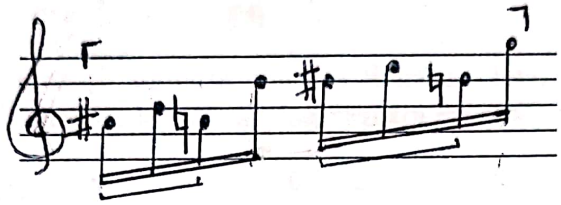


Trebuie observat, totuşi, că deşi sunetele sunt aceleaşi, dispunerea internă diferă. Astfel, motivul enescian este definit de însuşi S. Toduţă drept „organizarea a două tricorduri cromatice" (v. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Ed. Muz., Bucureşti 1984, pag. 324), în timp ce la acesta din urmă avem o combinaţie de pentacord cromatic ascendent (înscris în limitele unei cvarte micşorate) cu un bicord.

În tema propriu-zisă a fugii din partea a doua a lucrării (mai precis în capul tematic, din nou decupat în context şi redefinit ca „Tema del Recitativo"[26]), prin noua modalitate de articulaţie pentacordul cromatic ascendent apare în joncţiune cu un tricord cromatic descendent:

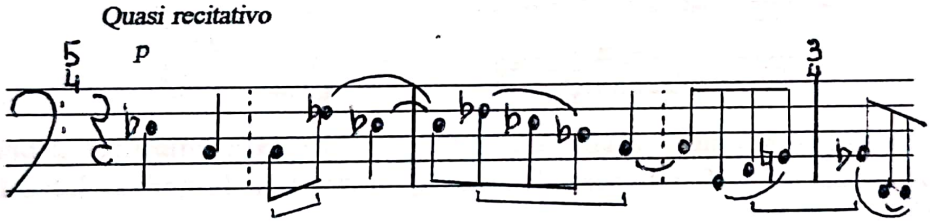



Întreaga fugă este astfel impregnată de această intonaţie, în episoade apărând şi formula cromatică întoarsă:

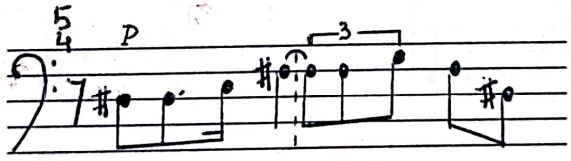


(măs. 15, v-ni I uniti)

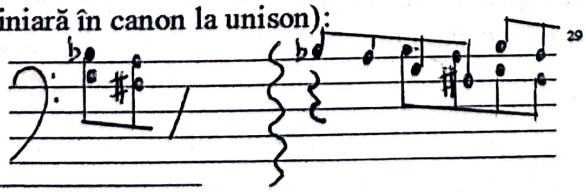
Un exemplu de asociere a celor două tipare intonaţionale ne oferă şi debutul părţii a treia - *Recitativo e Arioso* - , o monodie expusă de coardele grave (vlc. şi cb.) într-o triplă etajare (pag. 16):




În opera-oratoriu *Meşterul Manole* prevalează alte intonaţii. Totuşi, chiar prima intervenţie a lui Manole din actul I debutează cu un tetracord micşorat[27]:

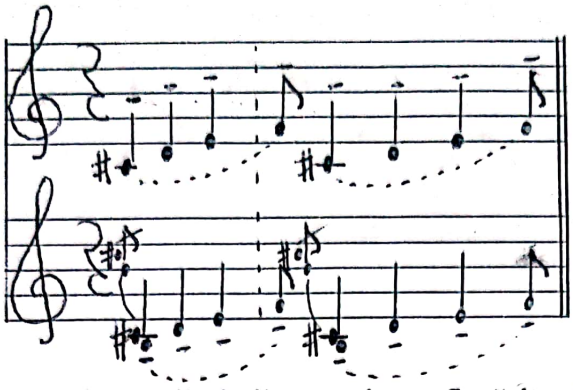



În continuare[28] îl găsim în două ipostaze suprapuse la fg. 1-2 (mixtură de terţe), corni 1 şi 3 şi v-le (expunere liniară în canon la unison):

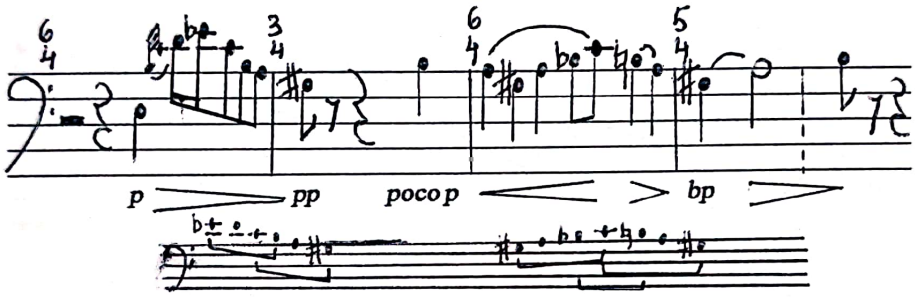


[26] A se vedea nota de subsol de la pagina 12 a partiturii menţionate.
[27] Partitura generală (manuscris), pag. 9.
[28] Id. pag. 13 jos.
[29] După cum se poate observa este vorba despre tetracordul acustic în forma originară.

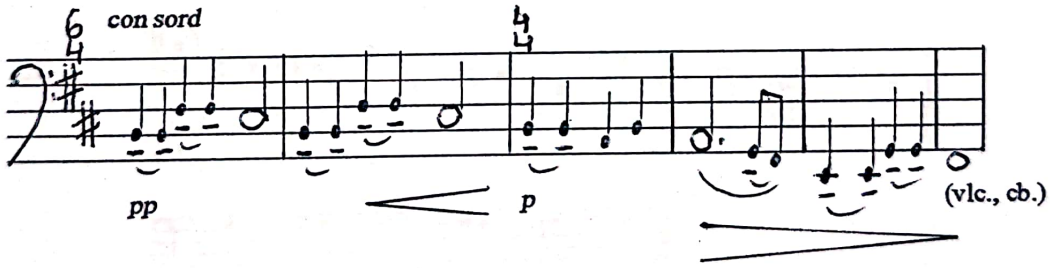
sau marcând sfârşitul celei de a doua intervenţii a lui Manole („Părinte Bogumil, ajută-mă"), la corni şi harpă[30]:



Fără a fi foarte frecvente, intonaţii similare mai pot fi găsite. Iată, de pildă, o intervenţie a violoncelului tot din actul I[31], înscriindu-se în acelaşi registru expresiv ca şi cele anterioare:




Revenind la *Concertul pentru pian,* am mai semnala o anume apropiere ce s-ar putea stabili între debutul orchestral al acestuia şi tema *Passacagliei* (Nr. 5) din balada-oratoriu *Mioriţa*[32]:



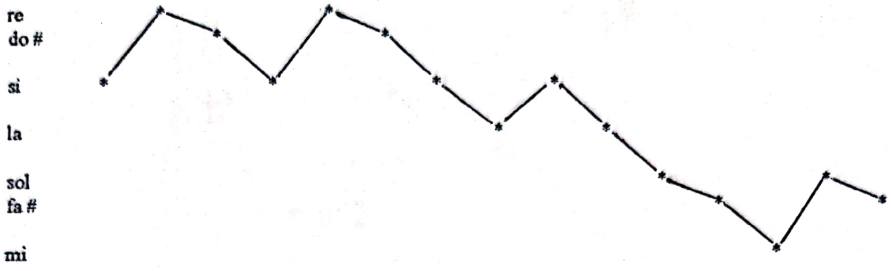

În ambele cazuri direcţia de mişcare este descendentă. În ambele cazuri se începe şi se termină[33] printr-o oscilaţie superioară (*torculus*[34]) inegală, evoluţia din interior asociindu-şi şi profilul de scară - diatonică şi, respectiv, cromatică. Similitudinea de profil se poate, de altfel, evidenţia şi grafic:

---

[30] Partitura generală pag. 15 sus.
[31] Id. pag. 93.
[32] Partitura menţionată, pag. 55.
[33] „*Epanalepsis* (*Symploke* după Nucius) indică reluarea unei figuri de *incipit* la încheierea temei (x.....x)" (S. Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului*, vol. 2, pag. 90.
[34] LIBER OFFICII... cum cantu gregoriano ex editione vaticana, 1937 (*Prooemium*).

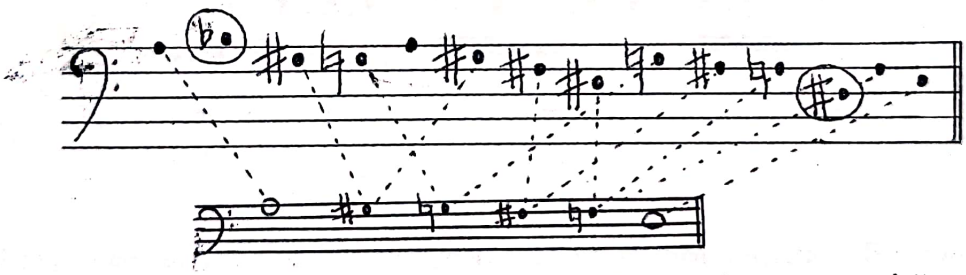
Scanned with OKEN Scanner

***Mioriţa***




***Concertul pentru pian (nr.2)***

În sfârşit, lucrul cel mai important poate, ambele teme circumscriu un posibil raport T-D; altfel spus, ambele se înscriu în categoria „basului de ciacconă"[35]. În cazul *Concertului* este vorba chiar de un „lamento-bas"[36]:



(De remarcat simetria revenirii sunetelor în această „umplere" cromatică, precum şi corespondenţa cvasi-simetrică a celor două sensibile - si bemol şi re diez - care „escaladează" cadrul tetracordal).

Cele două intervenţii antifonice ale pianului din Ic1 (care, simetrice ca dispunere interioară, se înscriu ca dimensiune în „proporţia de aur"[37]), se află faţă de traiectul orchestral pe care-l decupează succesiv, într-un raport de „contrast derivat"[38].

---

[35] S. Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 3, Ed. Muz., Bucureşti 1978, pag. 28-30.

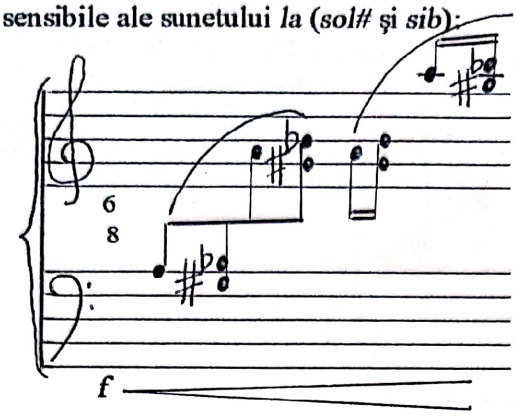
[36] „Passus duriusculus indică un mers cromatic ascendent sau descendent (cuprinzând, adesea, un ambitus de cvartă perfectă), cunoscut şi sub denumirea de *Lamento-bas*, purtând *Affectus tristitiae*" - precizează S. Toduţă, în op. cit. vol. 2, pag. 90.

[37] 6 + 10 pătrimi; împărţirea exactă a numărului total 16 prin secţiunea de aur este 6,112 (0,382) + 9,888 (0,618).

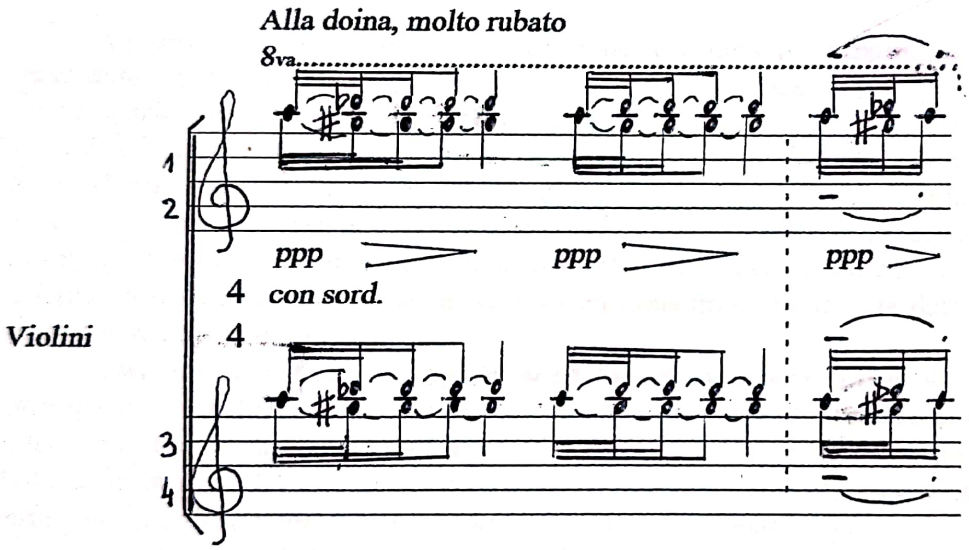
[38] Vasile Herman: *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*. Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca 1985, pp. 59-61.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, din punct de vedere intonaţional, prima intervenţie se leagă nemijlocit de „formula cromatică întoarsă", prezentată de această dată însă sub forma unei sinteze intervalice (x2), prin suprapunerea celor două sensibile ale sunetului *la* (*sol#* şi *sib*):



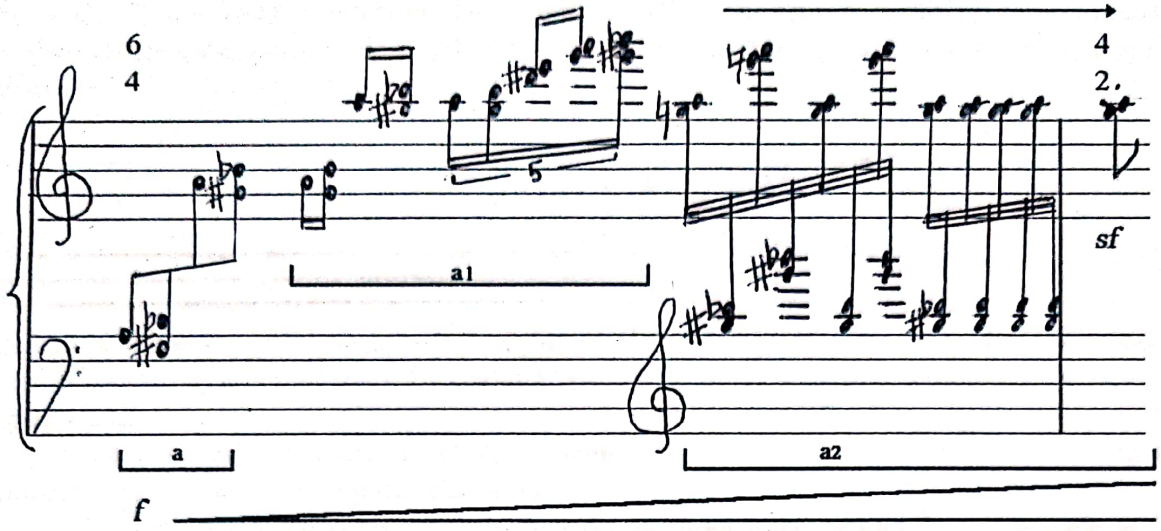

fapt ce aminteşte în mod surprinzător începutul *Baladei-oratoriu „Mioriţa"*:




Melodicul pur apare în acest mod comprimat, prin imixtiunea parţială a factorului armonic (procedeu ce va fi întâlnit, de altfel, şi în desfăşurarea ulterioară a concertului), intervalul de secundă fiind etalat în dubla sa ipostază: mică (melodic ascendent şi, respectiv, descendent) şi mare (armonic, în varianta enarmonică a terţei micşorate).

Felul cum evoluează pianul în acest moment introductiv este ca un joc (*improvvisando* precizează compozitorul), care include însă o interesantă gradaţie armonico-ritmică, lăsând să se întrevadă şi aici etapele fireşti ale unei structurări motivice clasice. Combinându-se cu ea însăşi prin reluare la octavă şi la dublă octavă, celula x2 antrenează şi alte patru sunete - re#/mi şi sol/la (succesiune în care este implicat, după cum se poate observa, şi intervalul de cvartă micşorată re#/sol) -, traiectul pianului apărând astfel grefat, în acest moment, pe relaţia *la - mi - la*:

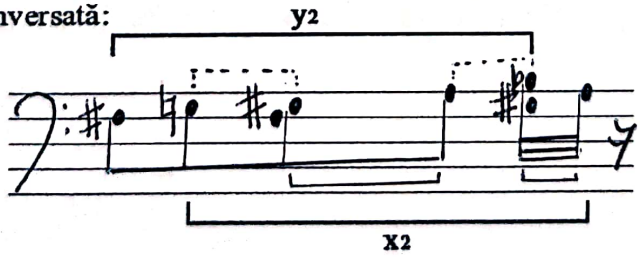
Scanned with OKEN Scanner




Crescendo-. ului ritmic i se suprapune cel dinamic propriu-zis, precum şi rapida ascensiune în registrele superioare, fapt ce are drept consecinţă crearea unei tensiuni ce contrastează puternic faţă de incipit-ul orchestral, intervenţia solistică reuşind să se individualizeze pregnant faţă de acesta. Modul în care se „încopciază" fazele evoluţiei motivice (prin reluarea sunetelor finale în acelaşi registru şi apoi prin recoborîre), crează totodată un fel de frână în această ascensiune, o gradaţie în trepte, aspect ce conferă expresiei muzicale o anume nuanţă psihologică (amestec de elan şi ezitare) şi care, perpetuată pe parcursul concertului la diferite nivele ale discursului sonor, va contribui (alături de multe alte date specifice de limbaj) la conturarea unui ethos particular.

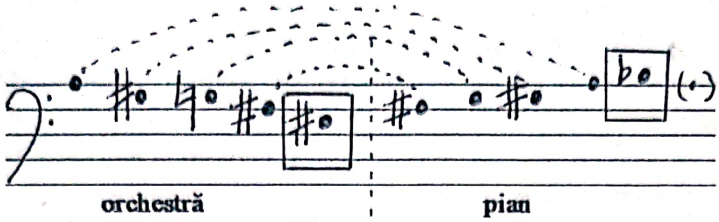
Scriitura pianistică aminteşte în acest loc, în mod oarecum insolit, tehnica ţambalului, prin saltul direct dintr-un registru în altul şi prin trilul final de treizecidoimi[39]. Nu-i mai puţin adevărat însă că această scriitură s-a născut din aderenţa la punctul de pornire orchestral, deci pe baze strict structurale, aşa încât din unghiul intenţionalităţii componistice aceasta este probabil principala justificare, indiferent de eventualele sugestii organologice.

Profitând parcă de cucerirea celulară a orchestrei - tetracordul micşorat, cea de a doua intervenţie a pianului realizează o nouă sinteză motivică, în care respectivul tetracord, într-o variantă cromatică ascendentă ($y_2$), antrenează şi pe $x_2$ în patru ipostaze, însemnând de fapt două variante - directă şi inversată:




[39] Devenit aproape exclusiv lăutăresc, instrumentul îşi are totuşi nobleţea sa. Găsim, de pildă, la Gheorghe Ciobanu (*Lăutarii din Clejani*, Editura muzicală, Bucureşti 1969, pag. 9) următoarea informaţie: „Ţambalul /.../ sub denumirea de 'organ', 'organ cu întinse coarde' iar mai apoi 'canon' se întâlneşte încă din a doua jumătate a sec. XVII, fiind menţionat în scrieri bisericeşti, zugrăvit prin diferite biserici, desenat în unele manuscrise" (subl. n.).

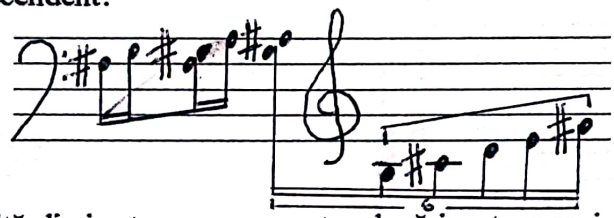
Ar fi de evidenţiat aici şi modul în care se stabileşte relaţia de continuitate între orchestră şi pian, relaţie care, pornind de la substratul tetracordal cromatic, s-ar putea schematiza în felul următor:



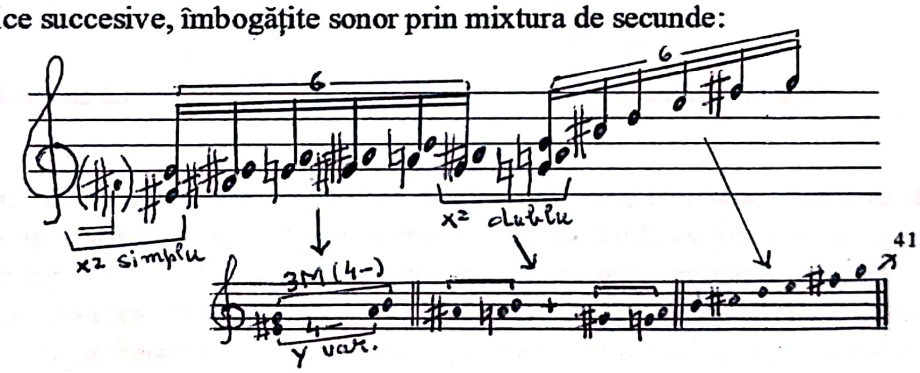

putându-se observa, astfel, cum ambele structuri (cea orchestrală şi cea pianistică) pivotează în jurul sunetului *la*, una părăsindu-l - cealaltă oprindu-se pe el şi creând totodată şi un interesant aspect de simetrie.

Odată cucerit noul motiv, el va fi supus la rândul său unei evoluţii care, sugerând improvizaţia, nu rămână mai puţin elaborată.

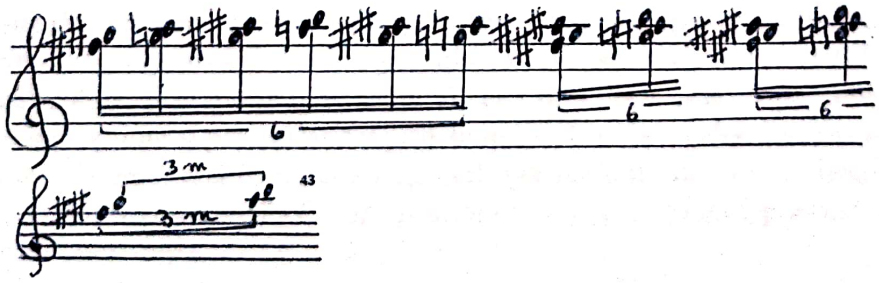
Primeşte mai întâi o replică prin propria sa modificare ritmică[40], prelungindu-se apoi printr-un pentacord minor ascendent:



Întregul structural care rezultă din juxtapunerea acestor două ipostaze mai este prezentat în alte două variante sintetice succesive, îmbogăţite sonor prin mixtura de secunde:




şi, respectiv, printr-un fel de *Akkordtriller*[42]:




[40] Este vorba despre ceea ce Gheorghe Firca numeşte un „travaliu al variantelor", în care se poate sesiza „o permanenţă a unui nucleu intonaţional elementar în condiţii de intensă prefacere cantitativă a elementului ritmic" (a se vedea studiul *Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti* în **Studii de muzicologie** vol. VI, Editura muzicală, Bucureşti 1970, pag. 9).

[41] Pentacordului anterior i se substituie aici un sextacord eolic.

[42] v. Sigismund Toduţă - *Formele muzicale ale Barocului...*, op. cit. vol. 3, pag. 178.

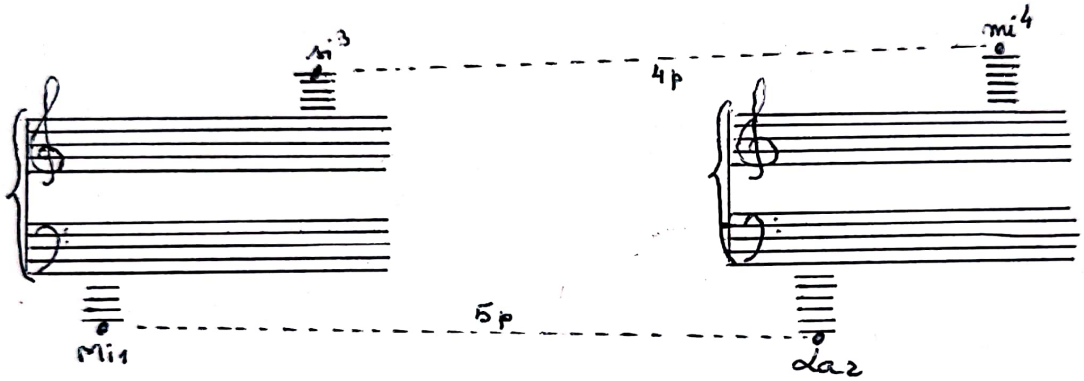
[43] Sextacordul eolic precedent (v. nota 42) deplasează mixtura de secunde la nonă mică superioară, reducând totodată la terţă mică intervalul tumurii melodice caracteristice.

Scanned with OKEN Scanner

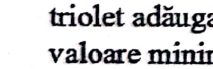
Începe astfel procesul de valorificare pianistică a intervalului de secundă, celula x2 intervenind după cum se poate observa, simplă sau dublată, ca element de legătură şi, în acelaşi timp, de propulsie melodică.

Această introducere (Ic1), aşa cum se prezintă ea grafic şi auditiv, ne sugerează imaginea unei păsări care se zbate într-o colivie, încercând cu un fel de înverşunare să-şi ia zborul. Impresia, evident subiectivă, îşi are cauzele obiective în înseşi elementele care marchează contrastul propriu-zis dintre pian şi orchestră:

- *contrast de registru*: orchestra delimitează un anume spaţiu sonor în registrul grav (*Mi1 - sib*) iar pianul, intersectând uşor acest spaţiu[44], se avântă până în registrul acut şi supraacut (*fa#-si3*); ambitusul atins aici în relaţia orchestră-pian apare ca o prospecţie aproximativă a întregului spaţiu sonor ce va fi utilizat pe parcursul lucrării şi care va fi reluat suveran în stăpânire şi depăşit chiar - cu o cvartă perfectă în acut şi cu o cvintă perfectă în grav - în finalul apoteotic al concertului, fluxul sonor înregistrând astfel, în ansamblu, o simbolică deschidere:




*Ambitusul din Ic1* *Ambitusul din final*

- *contrast ritmic*: orchestra are ca valoare minimă optimea (folosită o singură dată în cadrul trioletului de la sfârşit) iar ca valoare maximă nota întreagă, cu pătrime şi optime de triolet adăugate, deci între  şi ; pianul are ca valoare maximă optimea iar ca valoare minimă treizecidoimea, deci între şi , optimea apărând ca element de legătură între cei doi parteneri; în plus, orchestra tinde în ansamblu spre rărire iar pianul spre precipitare;

- *contrast de direcţie*: orchestra evoluează predominant descendent iar pianul predominant ascendent;

- *contrast de caracter*: orchestra păşeşte grav, aşezat, cu apăsare pe fiecare sunet în timp ce diminuţia ritmică progresivă îi conferă pianului o expresie nervoasă, instabilă, care primeşte însă şi un accent volitiv, prin motivul de debut al celei de a doua intervenţii, detaşat prin pauzele de şaisprezecime şi optime şi particularizat prin smucirea bruscă a celor două trezecidoimi;

- *contrast dinamic*: ambii parteneri îşi etalează replicile de la bun început în forţă, dar orchestra tinde spre descreştere (*ff - f - mf - p smorz.*) în timp ce pianul, pornind de la *f* sau *poco f* creşte la fiecare intervenţie.

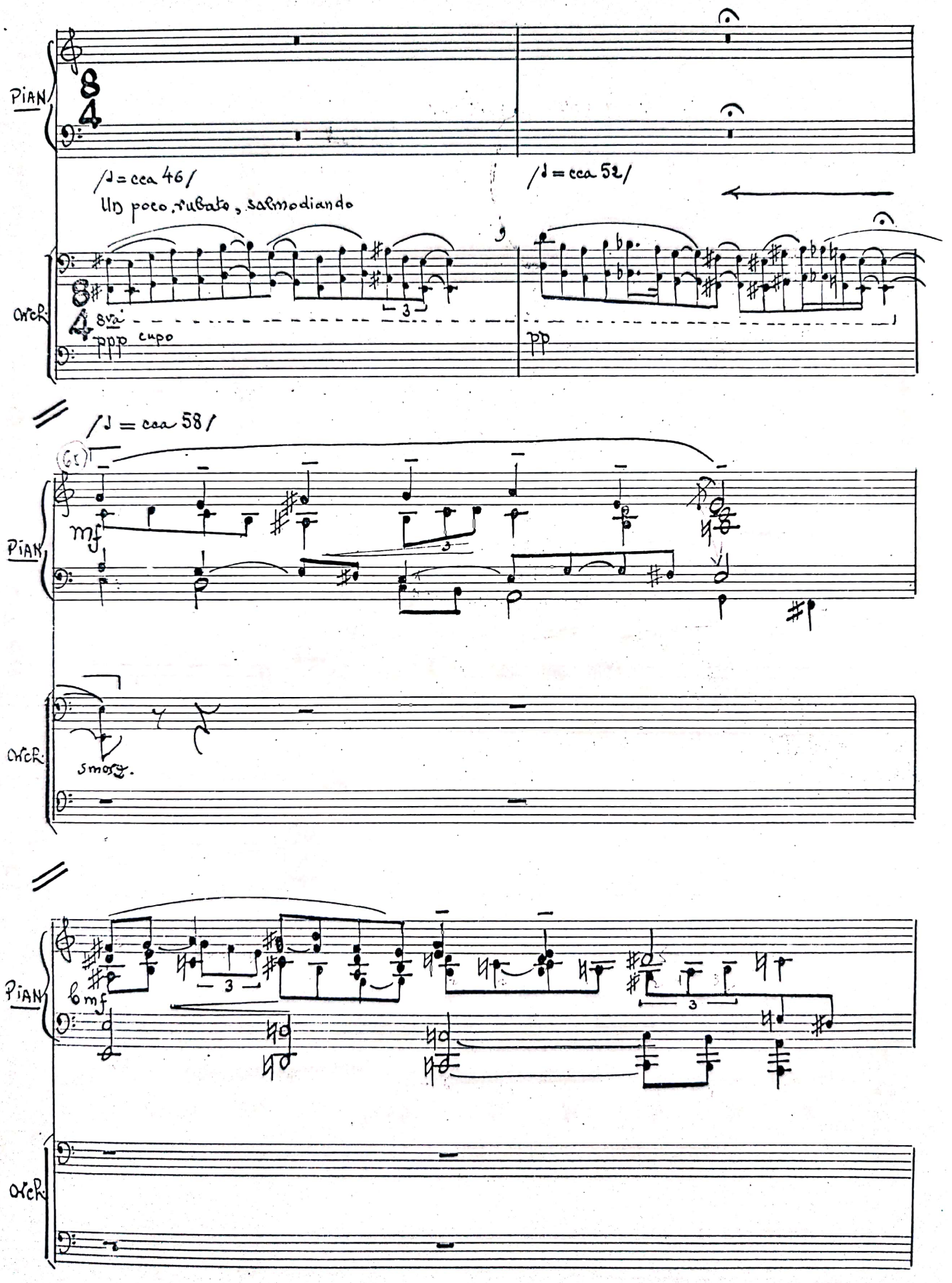
Judecat dintr-o perspectivă globală, fragmentul comentat (şi poate exagerat „disecat") s-ar redimensiona, în conformitate cu locul (relativ restrâns) ocupat în arhitectura acestui original

[44] Interesant de remarcat că zona de intersecţie se înscrie în intervalul de cvartă micşorată acustică *fa#-sib*!

Scanned with OKEN Scanner

opus concertant, semnat de Sigismund Toduță în cel de al 79-lea an de viață. Aspectele semnalate nu rămân însă mai puțin reale şi totodată revelatoare pentru altitudinea concepțională, forța de sinteză şi consecvența cu sine însuşi care l-au condus pe marele maestru clujean la conturarea stilului său inconfundabil.

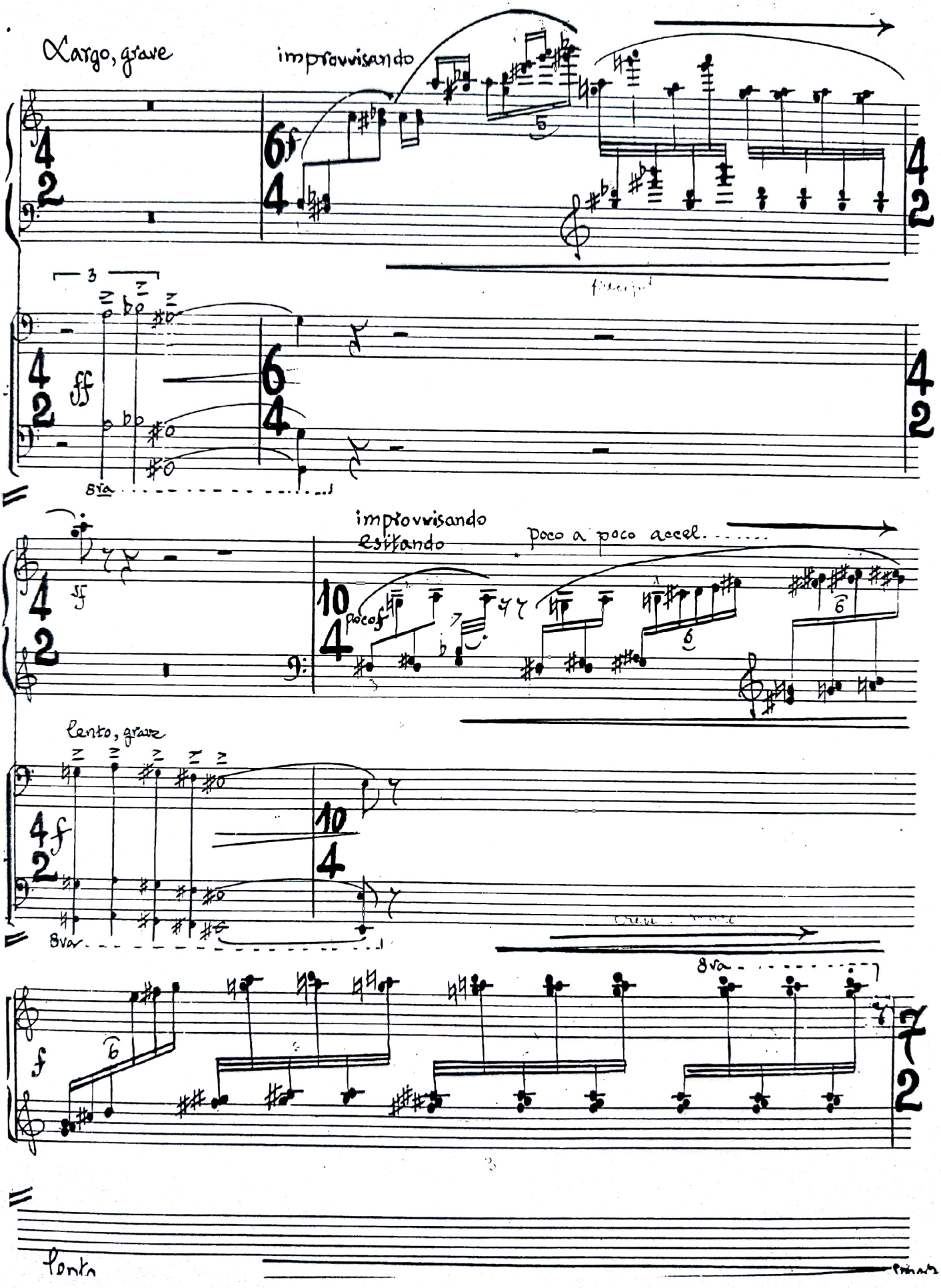
Scanned with OKEN Scanner






Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 2 MG12




Scanned with OKEN Scanner

# SABIN PAUTZA: *Cantata „COLUMNE"* pentru cor şi orchestră pe versuri de Vasile Filip*

Terminată în februarie 1977 şi „închinată eroilor căzuţi în 1877", *Cantata „Columne"* a compozitorului Sabin Pautza se circumscrie sferei lucrărilor prilejuite, pe de o parte, de jubileul războiului de independenţă, care ne-a emancipat ca naţiune de sine stătătoare, pe de alta - de prima ediţie a Festivalului naţional „Cântarea României", festival în cadrul căruia lucrarea a fost distinsă în faza finală cu premiul al III-lea pentru o compoziţie vocal-simfonică.

Textul literar, a cărui geneză şi finisare s-a împletit nemijlocit cu cea a muzicii, este alcătuit în esenţă din trei poezii, închegate şi individualizate ca atare. Prima – opune sugestiv şi sintetic două imagini: cea sumbră şi apăsătoare a duşmanului de veacuri, devenit o dată în plus agresiv şi distrugător („Umblă pasăre de pradă / Din ogradă în ogradă / Să ucidă şi să ardă / Cu aripi făcute bardă"...) şi cea a poporului român, care ajuns la limita răbdării fierbe ameninţător (... „Gura aspră de secure / Nu mai poate să îndure / Glonţ prădalnic de hultan / Ghiară strâmbă de sultan"). Într-o cadenţare de rezonanţă folclorică, cea de a doua poezie adânceşte sugestia trezirii la luptă şi speranţă („Ascultă cum bate / În porţi de cetate / Lumină de mai / Pe-o gură de raiu / Lumină de vară / Pe frunte de ţară / Lumină de soare / Pe vise în floare...") în timp ce ultima, cu versurile mult dilatate, se încarcă parcă de un suflu epic („Dar într-o zi s-a ridicat un steag / Şi-un glas de bucium a chemat spre zări / Şi s-au urnit pădurile de fag / În chip de lăncieri şi de călări...").

Acestui triptic de bază (urmărit cu strictețe în cursivitatea sa ideatică şi în dinamismul său interior şi care determină o similară modelare a arhitecturii compoziţiei muzicale) i se fac, în scopul rotunjirii dramaturgiei sonore, unele adaosuri, fie chiar din interior, prin semnificative şi eficiente reluări şi sublinieri, fie prin extrapolare în proză, în două momente-cheie: cel de culminaţie tensională („Libertate vrem!" exclamă corul, încununând al doilea

---

* Acest studiu a apărut, într-o formă puţin comprimată, în revista Muzica, nr. 4/1978.

text poetic) şi cel de împlinire finală („Columne ridicăm eroilor liberatori! Columne de lumină noi ridicăm spre cer celor căzuţi...") în scopul precizării unor intenţii expresive doar sugerate de limbajul metaforic al versurilor şi vizând mai direct atitudinea intimă a autorilor faţă de subiectul tratat.

În desfăşurarea *cantatei*, compozitorul delimitează şase episoade muzicale, cărora, în afară de *tempo*, le indică şi durata aproximativă, prefigurînd proporţiile pe care le-ar dori respectate în interpretare:

| 1. Adagio | 2. Allegro vivo | 3. Adagio | 4. Allegro- | 5. Moderato Largo-Allegro | 6. Maestoso molto tranquillo-Andante |
|---|---|---|---|---|---|
| 1'40" (23 m.) | 1'15" (47 m.) | 2' (28 m.) | 1'30" (55 m.) | 5'45" (59 m.) | 2' (21 m.) |

Această proporţionalizare temporală îşi găseşte, cred, justificarea mai ales prin raportare la forma complexă supraordonată ce se conturează ca rezultat atât al grupajului acestor episoade în jurul textelor cât şi al tratării muzicale, formă care ar putea fi interpretată în două sensuri, după cum se poate urmări în schema de mai jos:

1) A(4'55") B(9'15")

a b a' c d e

||---------|-------|----------||--------||----------||----------||

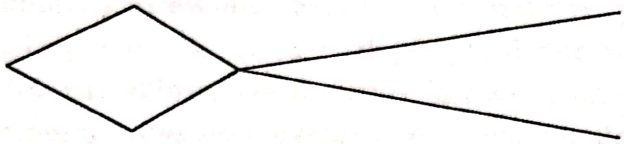
Text poetic I T. p. II Text poetic III Proză

2) A (4'55") B(1'30") C(5'45") Coda(2')

Interpretarea în sensul bistroficităţii evidenţiază o dimensionare ce se apropie de „proporţia de aur"; interpretarea în sensul tristroficităţii reliefează relativa simetrie a secţiunilor A şi C faţă de B considerat ca axă. Precizăm că ambele interpretări sunt în egală măsură justificabile, în funcţie de unghiul din care încercăm să înţelegem scrupulozitatea cu care Sabin Pautza modelează plasma sonoră, pentru a-i conferi o fizionomie formală pregnantă. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

varianta 1) a luat în considerare autodelimitarea primei secțiuni prin caracterul său închis, cu repriză, opus caracterului deschis, evolutiv, pe care-l capătă desfășurarea acțiunii muzicale în continuare, acest aspect putându-se reprezenta grafic cam în felul următor:



și fiind subliniat și auditiv prin prezența la începutul și sfârșitul primei secțiuni, precum și în finalul compoziției, a unor coloane sonore cu amplu registru și generoasă reverberație, edificate pe un acord fără terță - la-mi-la – repetat solemn la coarde, pian și clopote. Varianta 2) a fost, pe de altă parte, inspirată de raportul text-muzică. Numărul de măsuri al fiecărei părți apare mai puțin semnificativ din punctul de vedere al proporțiilor de ansamblu. Am menționa totuși faptul că momentul culminant al lucrării cuprinde măsurile 140-146, calculul indicând, prin raportare la totalul de 233 măsuri ale *cantatei*, „tăietura de aur" între măsurile 144-145!

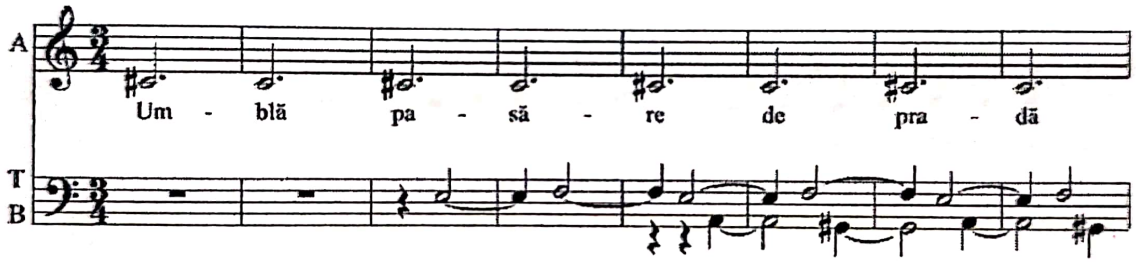
Nu avem totuși intenția de a sugera cu tot dinadinsul apriorismul acestei proporționalități, ea derivând mai degrabă dintr-o justă orientare intuitivă în timpul și spațiul muzical.

Întregul material muzical al lucrării este extras dintr-un mod de 6 sunete, asimilabil modelului 1:3 bartokian prin inversare (3:1), în următoarele reprezentări:

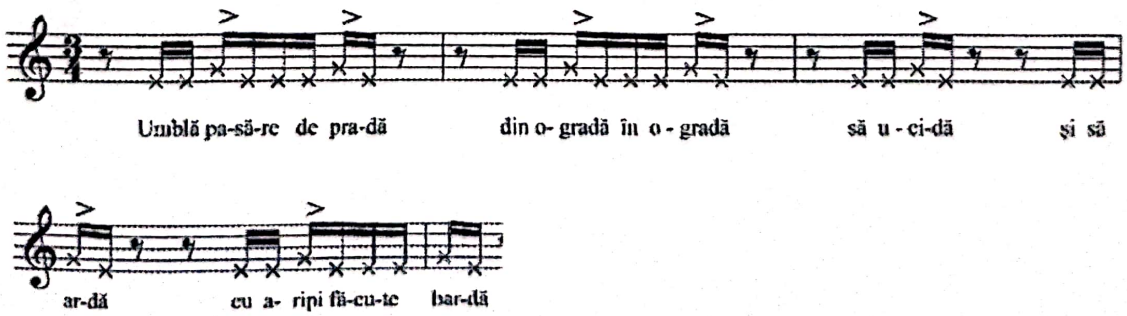
a cărui valorificare armonică, melodico-ritmică și polifonică se încadrează într-un proces de complicare progresivă, în etape evolutive ce coincid cu diviziunile și subdiviziunile formale, cărora le conferă *ipso facto* un profil

expresiv caracteristic. Trebuie precizat că această rigoare structurală autoimpusă nu stânjeneşte ci susţine, ocrotindu-l de pericolul arbitrariului, un autentic frumos muzical, oferind parcă liniilor arhitecturale ale edificiului sonor realizat suportul invizibil al unei armături de oţel, care-i asigură trăinicia.

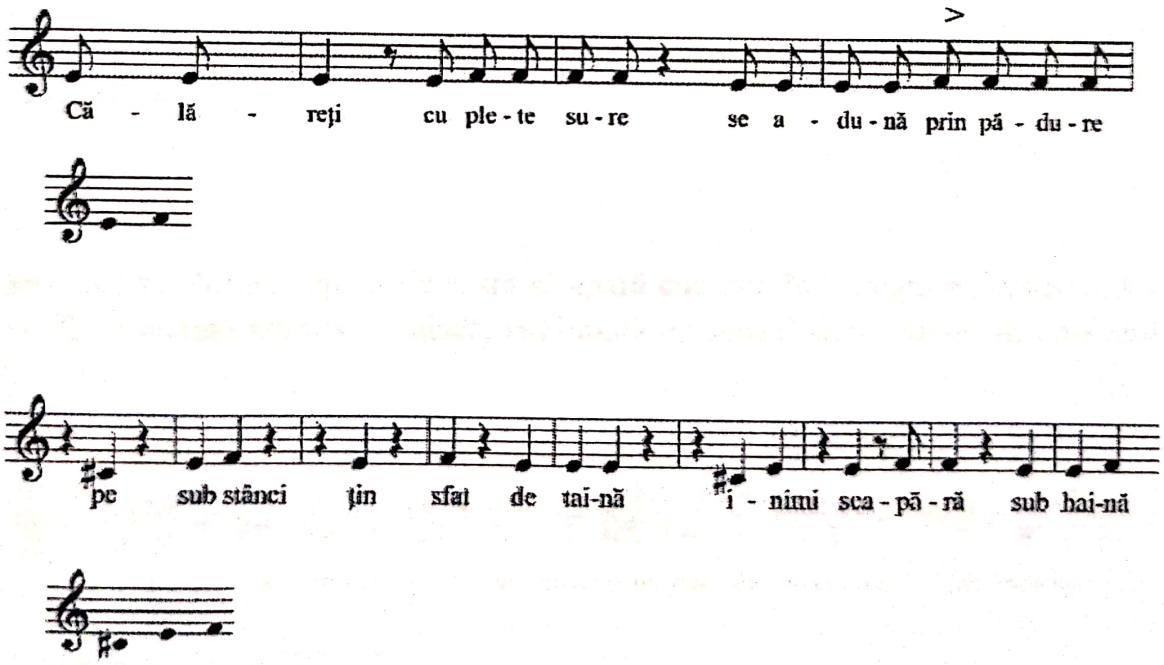
Ingeniozitatea îmbinării firescului expresiv cu limitele prestabilite frapează chiar din primul episod (a), în care, după acordurile introductive semnalate anterior, este folosit exclusiv corul dispus în două planuri, printr-o preluare creatoare a principiului *monodiei acompaniate*. Generate de rezonanţa adâncă a clopotelor şi nutrindu-se parcă din ea, cele şase trisonuri perfecte posibile ale scării (trei majore şi trei minore) sunt modelate rând pe rând prin mişcarea lentă, alternativă şi izoritmică a vocilor grave (alto, tenor şi bas) în cadrul unei pedale mobile, care, valorificând nu atât sensul cuvintelor cât valenţele coloristice ale vocalelor din text în emisie prelungită şi în nuanţă foarte scăzută (ppp), se instituie ca un evocator fond sonor:

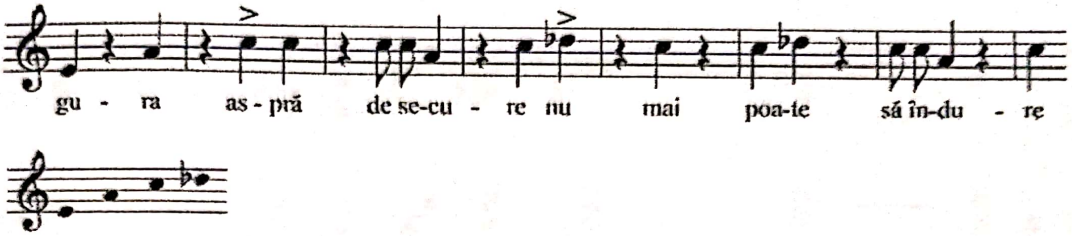



Sopranul scoate cu claritate în relief textul poetic, într-o rostire ritmică („jumătate în şoaptă, jumătate pe glas" – cum precizează autorul), care, suprapunându-se cu naturaleţe accentelor fireşti ale acestuia, îi valorifică simultan aliteraţiile aspre, cu valoare simbolică în planul expresiei:

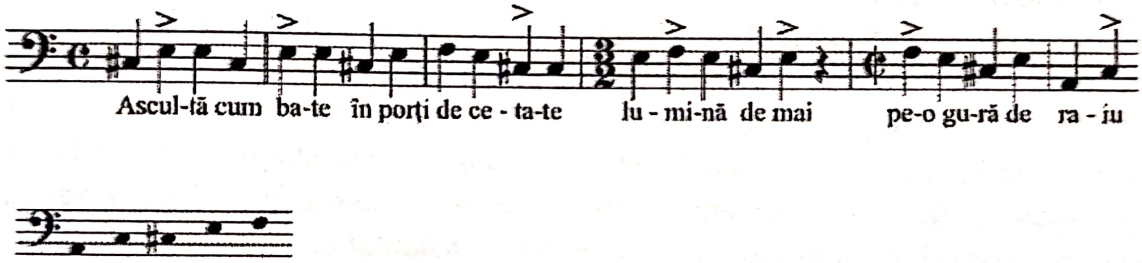


Scopul acestei prezentări nu este însă de a face disecţia *Cantatei „Columne"* ci doar de a-i preciza reperele şi de a-i sublinia în ultimă instanţă valoarea. Dacă am insistat asupra detaliilor de mai sus, am făcut-o pentru că, începând chiar cu acest episod, se stabilesc anumite principii de comportament componistic ce vor fi urmărite consecvent pe parcurs. Astfel, naturaleţea cu care este tratată vocea omenească, atât în sine cât şi în raport cu textul (naturaleţe a cărei eficienţă expresivă implică totuşi, în ciuda aparentei simplităţi, rafinament şi bun gust, dezvăluindu-ni-l pe experimentatul dirijor de cor care este Sabin Pautza) se înscrie ca una dintre coordonatele de bază ale lucrării în întregul ei. Este interesant din acest punct de vedere felul în care valorificarea treptată a latenţelor melodice ale modului se subordonează imperativelor expresiei poetice. După unduirea bicordică deja amintită, din episoadele îngemănate a şi a'. se trece prin tri-, tetra- şi pentacordii disjuncte, care subliniază, prin asociere cu ritmul, fie neliniştea prevestitoare de furtună a episodului b:

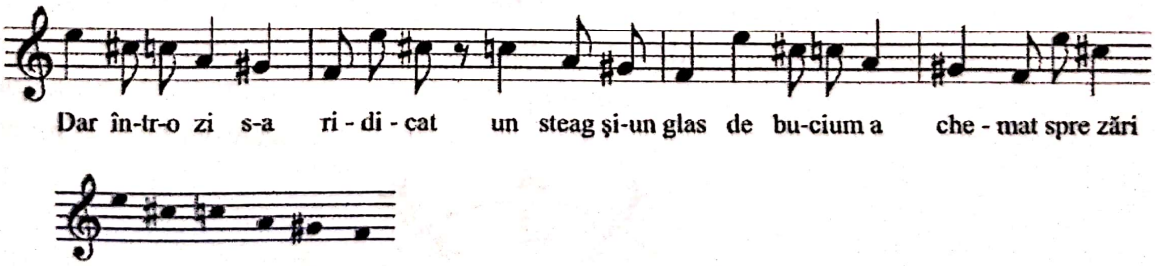





fie propulsia hotărâtă spre un țel întrezărit cu claritate, în episodul c:

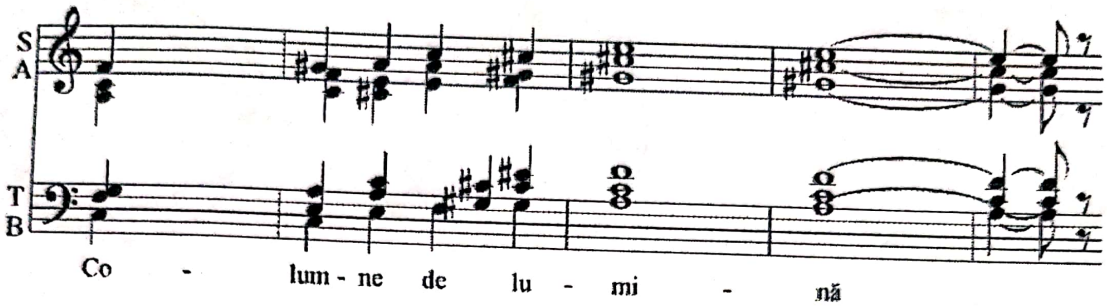



pentru ca în ultimele episoade scara să apară cucerită în întregul ei, conferindu-i-se fie o nuanță narativ-elegiacă, subliniată de sensul descendent, în episodul d:

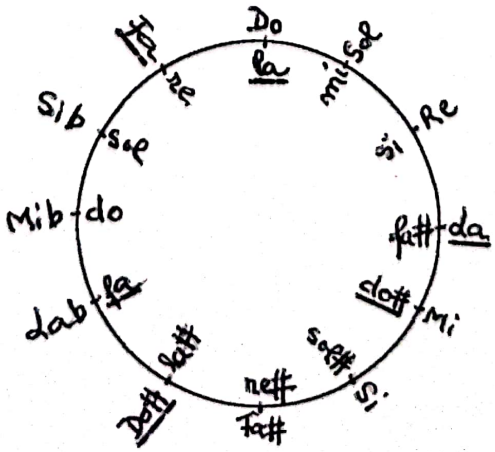



Scanned with OKEN Scanner

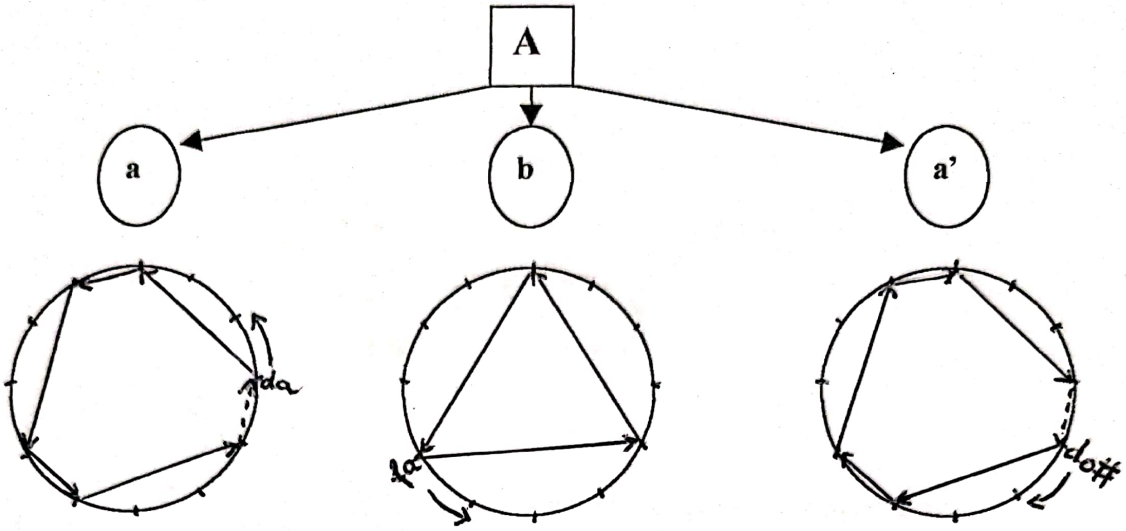
fie o luminozitate apoteotică, într-o convergență armonică a tuturor vocilor, în episodul e:




Capacitatea de a semnifica în planul expresiei poetico-muzicale a acestor nuclee melodice vocale este potențată atât din interiorul însăşi evoluției lor corale, cât şi prin sprijinul activ, din exterior, al orchestrei, printr-o tratare armonică şi polifonică adecvată, tehnica imitației canonice (în fericită simbioză cu tehnica secvențială în momente de gradație tensională) fiind grefată constant pe principiul *ostinato*-ului, principiu de asemenea materializat odată cu începutul *Cantatei*. Modalitatea de utilizare a *ostinato*-ului, în diferite ipostaze, ca bază a dinamicii discursului muzical, reprezintă, credem, din punct de vedere tehnic, latura cea mai interesantă şi mai originală totodată a partiturii, textul acesteia apărând ca o suprapunere de ordini diferite, evoluând aparent într-o suplă libertate, dar sprijinindu-se în realitate pe piloni sever controlați. Edificatoare în această ordine de idei apare osatura armonică a primelor patru episoade (ce se pot grupa, după cum s-a văzut, în două secțiuni ale unei forme tristrofice) constituită exclusiv pe baza celor şase trisonuri perfecte posibil de construit pe sunetele la, do# (reb) şi fa, în modul mai sus menționat. Succesiunea într-o anumită ordine a acestor trisonuri sugerează rapide deplasări intertonale, în cadrul unui pentatonism *sui generis*, care reprezentate pe un cerc al cvintelor:



dau naştere următoarelor scheme:




La6 la5 Fa6 fa6 Do#6/4 do#6/4 (La5)* fa5-6/4 do#5-6/4 la5-6/4 (La5) do#6/4 Do#6/4 fa6 Fa6 la5 La5

M-m

Raport constant de 4 cvinte (rezultat din 3+1)

m-M

Raport de cvinte: 3-1-3-1-3(-1)

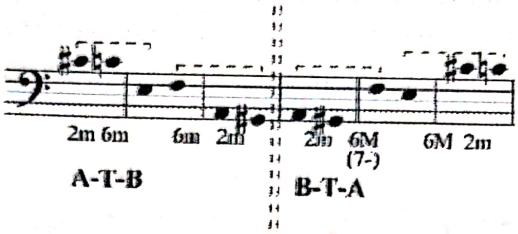
Raport de cvinte: (1-)3-1-3-1-3

Trebuie precizat că prin alegerea ordinii intrării vocilor grave în a şi a' se conturează un nou aspect de parţială simetrie în oglindă pe lângă cele evidenţiate cu claritate de schemele armonice:

---

* Pentru realizarea schemelor au fost necesare unele interpretări enarmonice, ţinând cont de ceea ce efectiv se aude, întrucât Sabin Pautza îşi adaptează *ad hoc* ortografierea în funcţie de voce, instrument sau contur melodic, alegând soluţia cu caracterul cel mai practic.

Scanned with OKEN Scanner




**B**

**c**

Această secțiune se bazează pe succesiunea cu caracter secvențial a trei grupaje acordice, care se complementează reciproc pe cercul cvintelor:

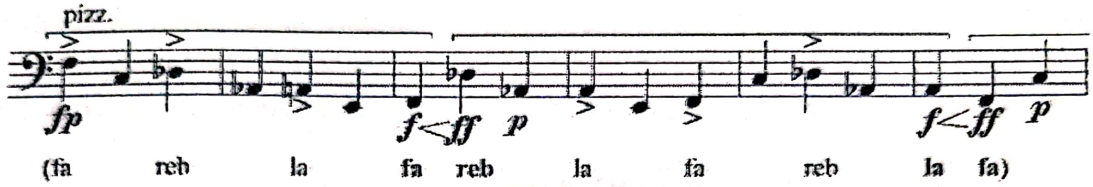
I - La6(6/4) la5 Do#6/4 la5 La6(6/4)
II - Do#6/4 do#5 Fa6/4 do#5 Do#6/4
III - Fa6/4 fa5 La6/4 fa5 Fa6/4
Raport de cvinte: 3-5-5-3

Culminația din măsurile 140-146 recombină varianta a II-a inversând totodată raportul de cvinte: Fa6/4 do#5 Do#6/4 Fa6/4 = 5-3-3-5.

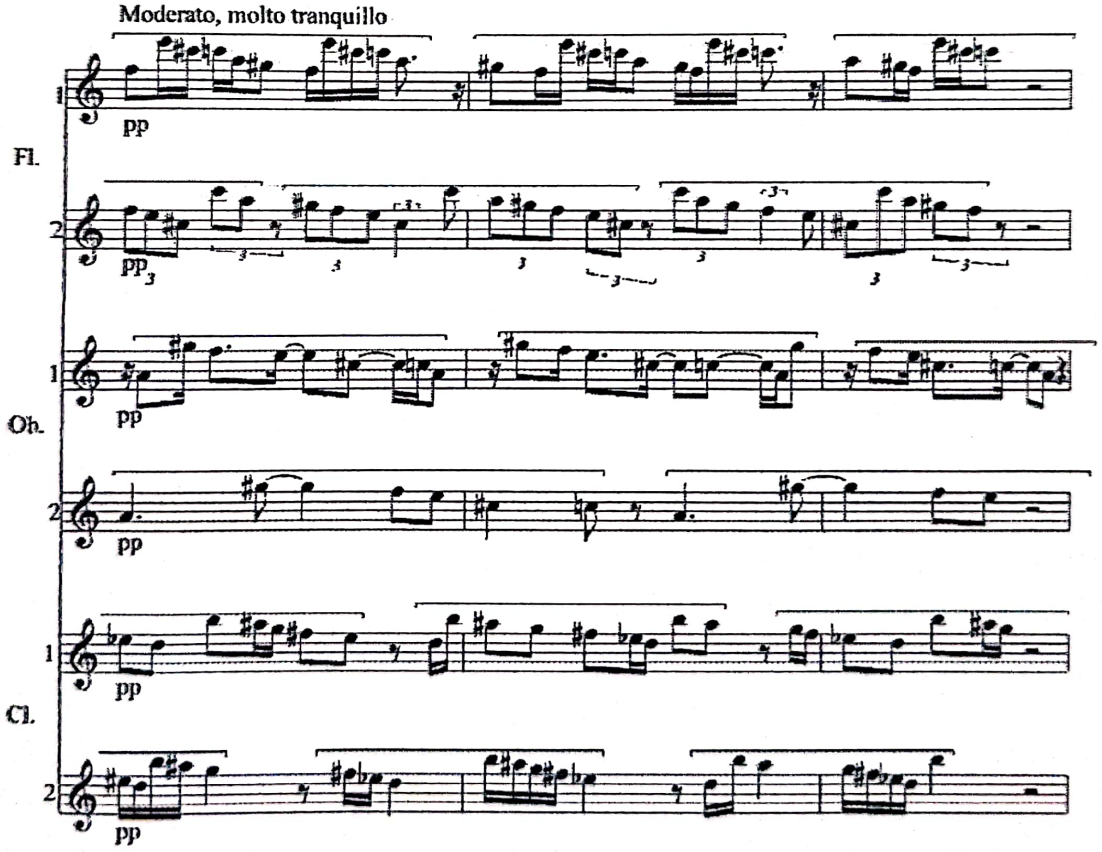
După cum se poate cu uşurinţă remarca, schemele evidenţiază aspecte de voită, căutată ordine interioară şi în acelaşi timp o originală soluţionare a varietăţii şi contrastului armonic într-un cadru relativ limitat din acest punct de vedere. Pentru prima secţiune ni se mai relevă pe această cale şi o modalitate inedită de asimilare a unui tipar formal tradiţional, adoptat pe baza conţinutului contrastant al primei poezii. În episodul b, printr-o comportare diferenţiată metro-ritmică şi melodică a diferitelor compartimente ale orchestrei precum şi a corului, în raport cu constanta armonică, se obţine o remarcabilă bogăţie. Variantele ce se suprapun în acest episod fac evident parte din familia *ostinato*-ului, prezentând însă o particularitate: fiecare formulă care se repetă reprezintă o îmbinare de constante inegale în ceea ce priveşte evoluţia în timp, rezultând de pildă a nesuprapunere a evoluţiei melodice cu cea ritmică şi armonică, sau a

Scanned with OKEN Scanner

celei armonice cu cea metrică, fapt ce duce la reliefarea periodică tot a altui element. Iată, de exemplu, cum se prezintă traiectul melodic al coardelor grave (violoncel şi contrabas):




Iată şi proiectarea pe verticală a aceluiaşi procedeu într-un fragment orchestral din penultimul episod:




Scanned with OKEN Scanner

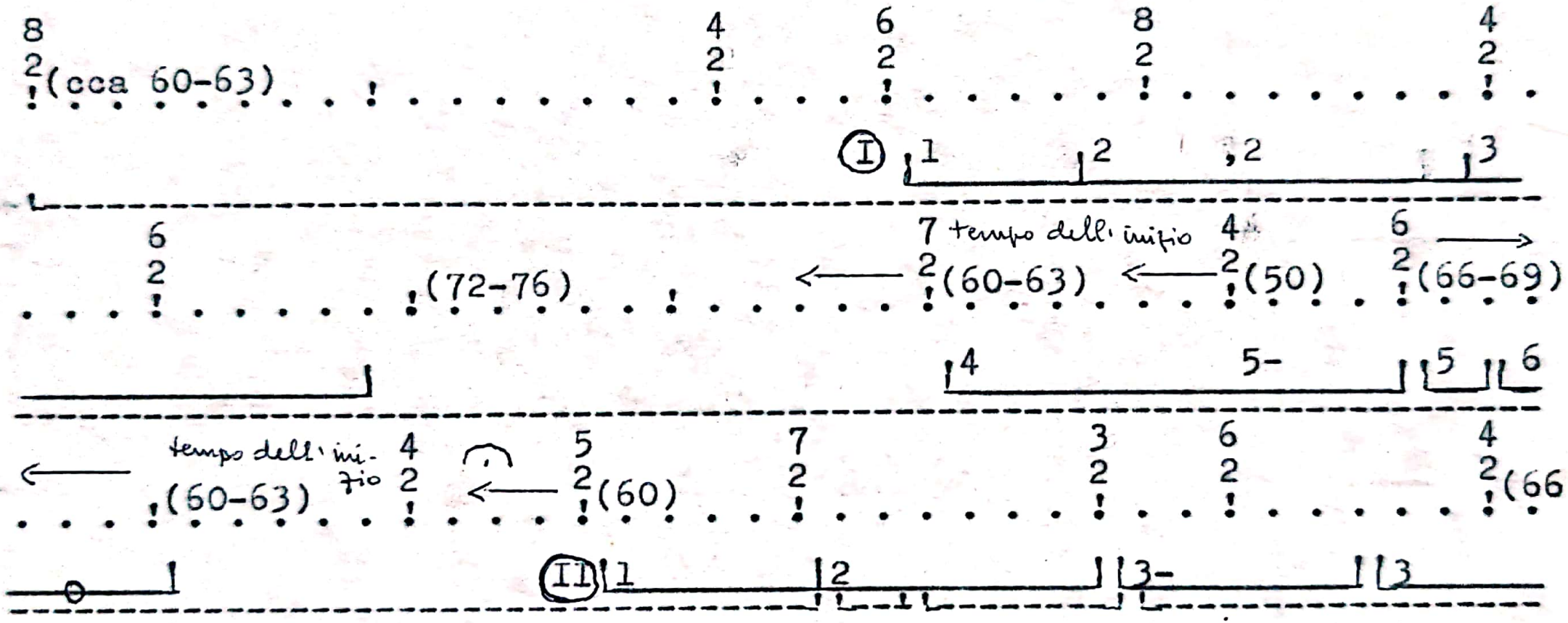
*Cantata „Columne”* nu este însă doar o însumare de procedee ingenioase (a căror înşiruire de altfel este departe de a fi epuizată) ci o compoziție care „stă în picioare” prin expresivitatea spontană pe care o degajă, prin robustețea sa luminoasă. În evoluția atât de echilibrată până în prezent a compozitorului Sabin Pautza reprezintă un moment consistent, o certă reuşită.

ooooo OOO ooooo

Scanned with OKEN Scanner

## (2.2) Lucruri suntem

Unitatea de timp este doimea, cu diferite valori metronomice şi în diferite măsuri, marcate în acest lied prin bare punctate.




x Am reprezentat prin linia continuă vocea şi prin linia întreruptă pianul.

Scanned with OKEN Scanner

## 1.3 Unde un cântec este

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Un zeu de cântă, cum se-ntâmplă câteodat', | 12 | a | |
| | 2 | n-atinge doar cu degetele-o liră. | 11 | b | A |
| | 3 | El îşi destramă-n vânt fiinţa toată. Rând | 12 | c | |
| | 4 | pe rând, sub crug albastru se resfiră. | 11 | b | |
| II | 1 | Nemaiavând figură şi nici umbră-chip, | 12 | d | |
| | 2 | o adiere numai, şi pierind | 10 | e | $A^1$ |
| | 3 | aproape cu mireasma floarei, vrajă-vânt, | 12 | c | |
| | 4 | el trece peste coardele de-argint. | 10 | e | |
| III | 1 | Unde un cântec este, e şi pierdere, | 12 | f | |
| | 2 | zeiască, dulce pierdere de sine. | 11 | g | B |
| | 3 | Dar cel ce-ascultă dobândeşte viu contur | 12 | h | |
| | 4 | în armoniile treptat depline | 11 | i | |
| | 5 | un templu, un menhir, sau crin devine. | 11 | i | |

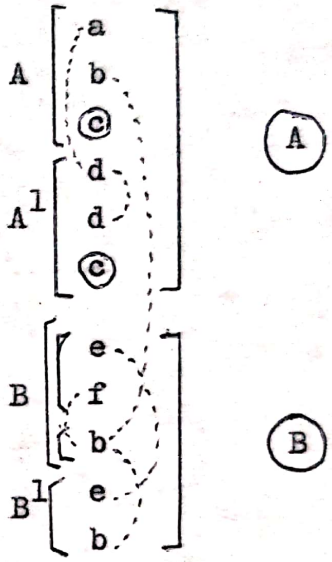
În preluarea muzicală apar următoarele modificări ale textului:

$I_1$ se întâmplă
$I_2$ degetele o
$I_3$ "cânt" în loc de "vânt"
$I_4$ "crâng" în loc de "crug" (posibilă greşeală de tipar)
$III_3$ ce ascultă

Scanned with OKEN Scanner

## 1.2 Lucruri suntem

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Lucruri suntem printre lucruri. | 8 | |
| | 2 | Aproape suflete suntem, noi doi, | 10 | |
| | 3 | prin soartă asemenea tuturor. | 10 | |
| | 4 | Lucruri suntem, ce poartă în ele, | 10 | |
| | 5 | gânduri ca pietrele, uneori stele, | 11 | |
| | 6 | şi totdeauna un dor. | 7 | |
| II | 1 | Pe drumul său fiecare, | 8 | |
| | 2 | ne-am duce în veci undeva. | 8 | |
| | 3 | Ne-am duce-mpreună, mereu, amândoi. | 11 | |
| | 4 | Dar drumul norilor e prea mare | 10 | |
| | 5 | în lumea noastră - pentru noi. | 8 | |




În preluarea muzicală apar două modificări:

$II_1$ "În" în loc de "Pe" (înlocuire probabil întâmplătoare);

$II_3$ "împreună" în loc de "-mpreună"

Scanned with OKEN Scanner

## I.5 Cerească atingere

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ce arătare! Ah, ce lumină! | 10 | a | Ⓐ | |
| | 2 Stea alb-a căzut în grădină, | 9 | a | | |
| II | 1 necăutată, neașteptată, noroc, | 12 | b | Ⓑ | |
| | 2 săgeată, floare și foc. | 7 | b | | |
| III | 1 În iarbă înaltă, în mare mătasă | 12 | c | Ⓒ | $(A^1)$ → înrudire de sens |
| | 2 căzu din a veacului casă. | 9 | c | | |
| IV | 1 S-a-ntors, ah, în lume o stea. | 8 | d | Ⓓ | (C) |
| | 2 Mi-s mâinile arse de ea. | 8 | d | | |

În preluarea muzicală se modifică:

$II_1$ "necăutată" împărțit în silabe: ne-cău-ta-tă în loc de ne-că-u-ta-tă

$III_1$ iarbă-naltă

$IV_1$ "S-a-ntors în lume, s-a-ntors o stea"

## I.6 Septemvrie

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Prin ceasul verde-al pădurii | 8 | a | Ⓐ | |
| | 2 otrăvuri uitate adie. | 9 | b | | |
| | 3 Cresc lângă ochiuri ciudate | 8 | c | | |
| | 4 brânduși cu viață târzie. | 8 | b | | |
| II | 1 Cântecul vechi înc-odată | 8 | d | Ⓑ | |
| | 2 vrea șipotul să și-l învețe. | 9 | e | | |
| | 3 În jilavul mușchi mi se-mbie | 9 | b | | |
| | 4 păreri șterse de tinerețe. | 9 | e | | |
| III | 1 Mari turme cu clopote vin | 8 | f | Ⓒ | |
| | 2 prin amurgul gorunilor sferici, | 10 | g | | |
| | 3 în codru stârnind ca un zvon | 8 | h | | |
| | 4 de trecute, pierdute biserici. | 10 | g | | |
| IV | 1 Înalt unicorn fără glas | 8 | i | Ⓓ | |
| | 2 s-a oprit spre-asfințit să asculte. | 10 | j | | |
| | 3 Subt bolțile-adânci mă omoară | 9 | k | | |
| | 4 pădurea cu tulnice multe. | 9 | j | | |

Modificări în preluarea muzicală:

$I_1$ verde al

$I_4$ vi-ea-tă

$IV_2$ spre asfințit s-asculte

## 1.7 Somn

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Noapte întreagă. Dănţuiesc stele în iarbă. | 13 | a |
| 2 | Se retrag în pădure şi-n peşteri potecile, | 14 | b |
| 3 | gornicul nu mai vorbeşte. | 8 | c |
| 4 | Buhe sure s-aşează ca urne pe brazi. | 12 | d |
| 5 | În întunericul fără martori | 10 | e |
| 6 | se liniştesc păsări, sânge, ţară | 10 | f |
| 7 | şi aventuri în cari veşnic recazi. | 10 | d |
| 8 | Dăinuie un suflet în adieri | 10 | g |
| 9 | fără azi, | 3 | d |
| 10 | fără ieri. | 3 | g |
| 11 | Cu zvonuri surde prin arbori | 8 | h |
| 12 | se ridică veacuri fierbinţi. | 8 | i |
| 13 | În somn sângele meu ca un val | 9 | j |
| 14 | se trage din mine | 6 | k |
| 15 | înapoi în părinţi. | 6 | i |

O singură modificare în preluarea muzicală:
5 "fără de martori"

## 1.8 Fum căzut

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | S-aude zbor scurt şi zadarnic | 9 | a |
| 2 | de gâşte peste pajişti reci. | 8 | b |
| 3 | Undeva un cântec se pătrunde | 10 | c |
| 4 | de chemări de veci. | 5 | b |
| 5 | Un fluier seacă, altul nu s-arată. | 11 | d |
| 6 | Aleluia, privirea mi se umple de păsări şi vânt, | 16 | e |
| 7 | vieţii nu i-am rămas dator nici un gând | 11 | e |
| 8 | dar i-am rămas dator vieaţa toată. | 10 | d |
| 9 | Cu mişcări oprite ades' | 8 | f |
| 10 | văd bolţi prăbuşite în apă. | 9 | g |
| 11 | Din frunzele satului ies | 8 | f |
| 12 | ca dintr-o biblică şatră. | 8 | h |
| 13 | Aleluia, astăzi ca niciodată | 11 | d |
| 14 | sunt fratele obosit | 7 | i |
| 15 | al cerului de jos | 6 | j |
| 16 | şi-al fumului căzut din vatră. | 9 | h |

Modificări în preluarea muzicală: 6 - şi de vânt; 7 - vi-e-ţii (împărţire în silabe corespunzând variantei blagiene "vieaţa" din v.8); 9- opri-te-ades; 13 - "azi" în loc de "astăzi".

## 1.9 Cap aplecat

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Mă îndemn să fiu | 5 | a | |
| | 2 | şi o clipă mai sânt. | 6 | b | A |
| | 3 | Undeva în câmp | 5 | c | |
| | 4 | a murit fratele vânt. | 7 | b | |
| II | 1 | Toamna sângerează | 6 | d | |
| | 2 | peste un mers bătrân. | 6 | e | B |
| | 3 | Printre umbre prelungi | 6 | f | |
| | 4 | rostul mi-amân. | 4 | e | |
| III | 1 | Spre nu ştiu ce sfârşit | 6 | g | |
| | 2 | un zbor s-a întins. | 5 | h | C |
| | 3 | Cu pâlpâit de sfeşnic | 7 | i | |
| | 4 | un copac s-a stins. | 5 | h | |
| IV | 1 | În fântână mi-aplec | 6 | j | |
| | 2 | gând şi cuvânt. | 4 | b | $A^1$ |
| | 3 | Ceru-şi deschide | 5 | k | |
| | 4 | un ochi în pământ. | 5 | b | |

Modificări în preluarea textului:

$I_3$ "pe câmp" în loc de "în câmp" (posibilă greşeală de tipar)

$II_2$ peste-un

$II_4$ îmi amân

## 1.10 Ermetism

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Un text şi-o melodie | 7 | a | |
| | 2 | e iubita mea, | 5 | B | A |
| | 3 | cuvânt acoperit de cântec, | 9 | c | |
| | 4 | cuvânt ce nu-l pot descifra. | 8 | b | |
| II | 1 | Un text ce nu se cântă | 7 | $d(a^1)$ | |
| | 2 | e iubita mea. | 5 | B | |
| | 3 | Ghicesc oleac' cuvântul | 7 | e | $A^1$ |
| | 4 | dar nu-l pot descifra. | 6 | b | |
| III | 1 | Mă-nduplecă şi cântul | 7 | f | |
| | 2 | dar inima mi-e grea, | 6 | b | B |
| | 3 | ca piatra, ca pământul, | 7 | f | |
| | 4 | că nu aud cuvântul. | 7 | f | |

## I.11 Cântec în doi

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Şi vine toamna iar | 6 | a | |
| | 2 | ca dup-un psalm aminul. | 7 | b | A |
| | 3 | Doi suntem gata să gustăm | 8 | c | |
| | 4 | cu miere-amestecat veninul. | 9 | b | |
| II | 1 | Doi suntem gata s-ajutăm | 8 | c | |
| | 2 | brânduşile ardorii | 7 | d | B |
| | 3 | să înfloreascâ iar în noi | 8 | e | |
| | 4 | şi-n toamna aceasta de apoi. | 9 | e | |
| III | 1 | Doi suntem când cu umbra lor | 8 | f | |
| | 2 | ne împresoară-n lume norii. | 9 | d | $B^1$ |
| | 3 | Ce gânduri are soarele cu noi - | 10 | e | |
| | 4 | nu ştim, dar suntem doi. | 6 | e | |

Modificări în preluarea muzicală:

$II_4$ toamn-aceasta

## I.12 Cântec în noapte

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Pietre-n cale, mereu pietre. | 8 | A | |
| | 2 | Nime-n beznă nu mă-ndreaptă. | 8 | b | A |
| | 3 | Pân'la tine nici o piatră | 8 | c | |
| | 4 | nu mai vrea să-mi fie treaptă. | 8 | b | |
| II | 1 | Pietre sunt şi iarăşi pietre. | 8 | A' | |
| | 2 | Pe poteca mea de dor | 7 | d | $A^1$ |
| | 3 | greu se lasă, greu se lasă | 8 | e | |
| | 4 | Dumnezeul pietrelor. | 7 | d | |
| III | 1 | Lung e drumul, ceasul lung. | 7 | f | |
| | 2 | Rogu-mă, mă rog într-una, | 8 | g | B |
| | 3 | noaptea să-mi ajute Luna | 8 | g | |
| | 4 | pân'la tine să ajung. | 7 | f | |

## 1.13 Dorul-dor

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cel mai adânc din doruri | 7 | a | |
| | 2 e dorul-dor. | 4 | B | (A) |
| | 3 Acela care n-are amintire | 11 | c | |
| | 4 şi nici speranţă, dorul-dor. | 8 | $B^1$ | |
| II | 1 Pe-un drum ne duce dorul-dor | 8 | $B^2$ | |
| | 2 pe-un drum | 2 | $d(B^2)$ | $(A^1)$ |
| | 3 ce dincolo de orice călător | 10 | b | |
| | 4 mai are-o prelungire. | 7 | c | |
| III | 1 Nesfârşit e dorul-dor. | 7 | $B^3$ | (B) |
| | Bate-n valea tuturor. | 7 | b | |

## 1.14 Răboj

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ţin răboj în duh arhaic. | 8 | a | |
| | 2 Număr ca ciobanul | 6 | b | (A) |
| | 3 câte-s albe, câte-s negre | 8 | c | |
| | 4 zilele tot anul. | 6 | b | |
| II | 1 Număr paşii, ai frumoasei, | 8 | d | |
| | 2 până-n pragul uşii. | 6 | e | $(A^1)$ |
| | 3 Stele număr câte are | 8 | f | |
| | 4 cuibul Găinuşii. | 6 | e | |
| III | 1 Câte sunt, de toate, număr, | 8 | g | |
| | 2 amăgiri şi fumuri. | 6 | h | $(A^2)$ |
| | 3 Ziua-ntreagă număr, număr | 8 | g | |
| | 4 rătăciri şi drumuri. | 6 | h | |
| IV | 1 Număr pietrele pe care | 8 | f | |
| | 2 mândra trece vadul | 6 | i | $(A^3)$ |
| | 3 şi păcate pentru care | 8 | f | |
| | 4 mă va arde iadul. | 6 | i | |

Scanned with OKEN Scanner

## 1.15 Amintire

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Unde eşti astăzi, nu ştiu. | 7 |
| 2 | Vulturi treceau prin Dumnezeu deasupra noastră. | 13 |
| 3 | Alunec în amintire, e-aşa de mult de-atunci! | 14 |
| 4 | Pe culmile vechi unde soarele iese din pământ, | 15 |
| 5 | privirile tale erau albastre şi-nalte de tot. | 16 |
| 6 | Zvon legendar se ridica din brazi. | 10 |
| 7 | Ochi atotînţelegător era iezerul sfânt. | 14 |
| 8 | În mine se mai vorbeşte şi astăzi despre tine. | 15 |
| 9 | Din gene, ape moarte mi se preling. | 11 |
| 10 | Ar trebui să tai iarba, | 8 |
| 11 | ar trebui să tai iarba pe unde-ai trecut. | 13 |
| 12 | Cu coasa tăgăduirei pe umăr | 11 |
| 13 | în cea din urmă tristeţe mă-ncing. | 10 |

## 1.16 Elegie

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Tremură aceeaşi apă şi frunză | 11 | a | A |
| | 2 | la bătăile aceluiaşi ceas. | 10 | b | |
| | 3 | În ce tărâm şi-n ce somn te-ai oprit? | 10 | c | |
| | 4 | Cerească subt ce iarb-ai rămas? | 9 | b | |
| II | 1 | Se revarsă în mine drumurile | 11 | d | B |
| | 2 | toate pe cari ai umblat. | 7 | e | |
| | 3 | Oglinda-ţi mai păstrează chipul | 9 | f | |
| | 4 | şi după ce-ai plecat. | 6 | e | |
| III | 1 | Fără gând, fără-ndemn, fără glas, | 9 | b | $A^1$ |
| | 2 | cu mâneca şterg ochiuri ude. | 9 | g | |
| | 3 | Un vecin prin zidul meu aude | 10 | g | |
| | 4 | răbdarea neagră a aceluiaşi pas. | 11 | b | |

Schimbări în text:

1.15
- 1 - azi
- 11 - unde ai
- 13 - mă încing

1.16
- $I_4$ - iarbă ai
- $II_2$ - care
- $II_4$ - ce ai
- $III_1$ - fără îndemn

## I.17 Drumuri

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cetate de veac, prăsilă de painjeni verzi | 13 | a | |
| | 2 subt muşchi şi scocuri - | 5 | b | A |
| | 3 Pe turn între semnele ceasului, gânditor | 13 | c | |
| | 4 timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător. | 13 | c | |
| II | 1 Subt bolţi de nicăiri nici un ecou. | 10 | d | |
| | 2 Părul tău joacă în vântul | 8 | e | B |
| | 3 pe care l-am întâlnit ieri în alt oraş | 12 | f | |
| | 4 şi care ne-a ajuns din nou. | 8 | d | |

Modificări ale textului în preluarea muzicală:

$I_4$ pe arătător

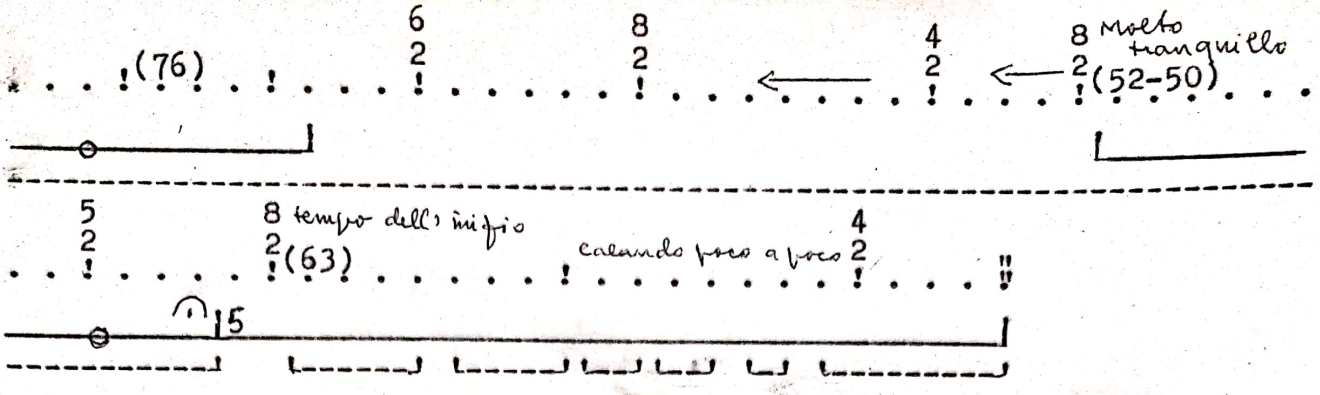
$II_2$ joacă-n

## I.18 Semnal de toamnă

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 O voce ieri din adânc s-a-nălţat, | 10 | a | |
| | 2 amară, amară, amară. | 9 | b | A |
| | 3 Îngeri mulţi murind şi-au lăsat | 8 | a | |
| | 4 lutul în ţară. | 5 | b | |
| II | 1 Un semn pe subt cer ieri s-a dat | 8 | a | |
| | 2 în cercul înşelăciunii. | 8 | c | $A^1$ |
| | 3 Apoi spre Saturn au plecat | 8 | a | |
| | 4 vântul, lăstunii. | 5 | c | |

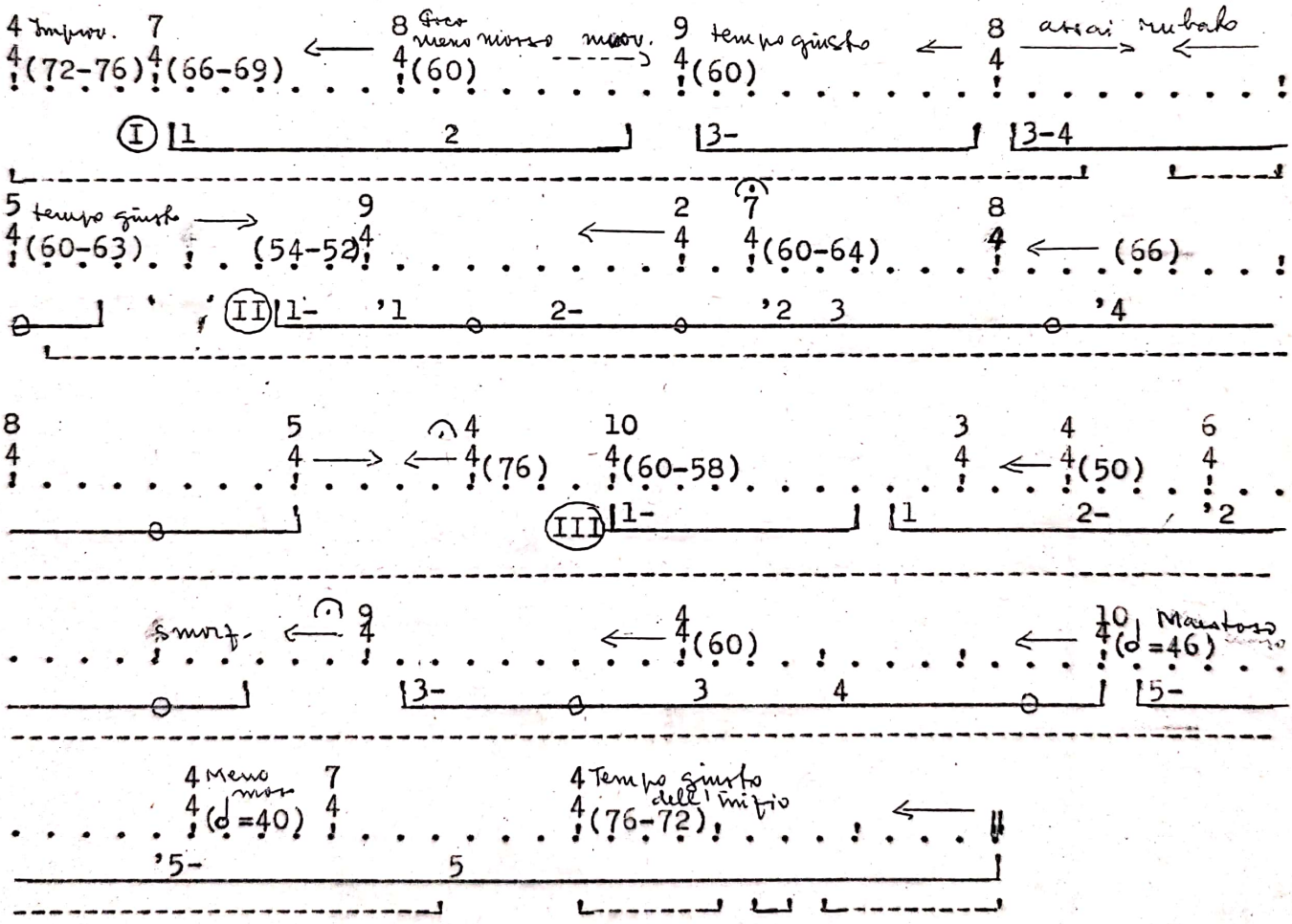
O singură modificare în preluarea muzicală: cuvântul "ieri" din $I_1$ este eliminat.

Scanned with OKEN Scanner



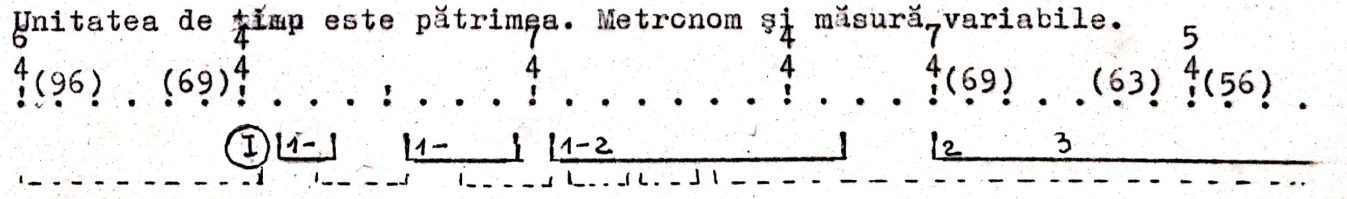

## 2.3 Unde un cântec este

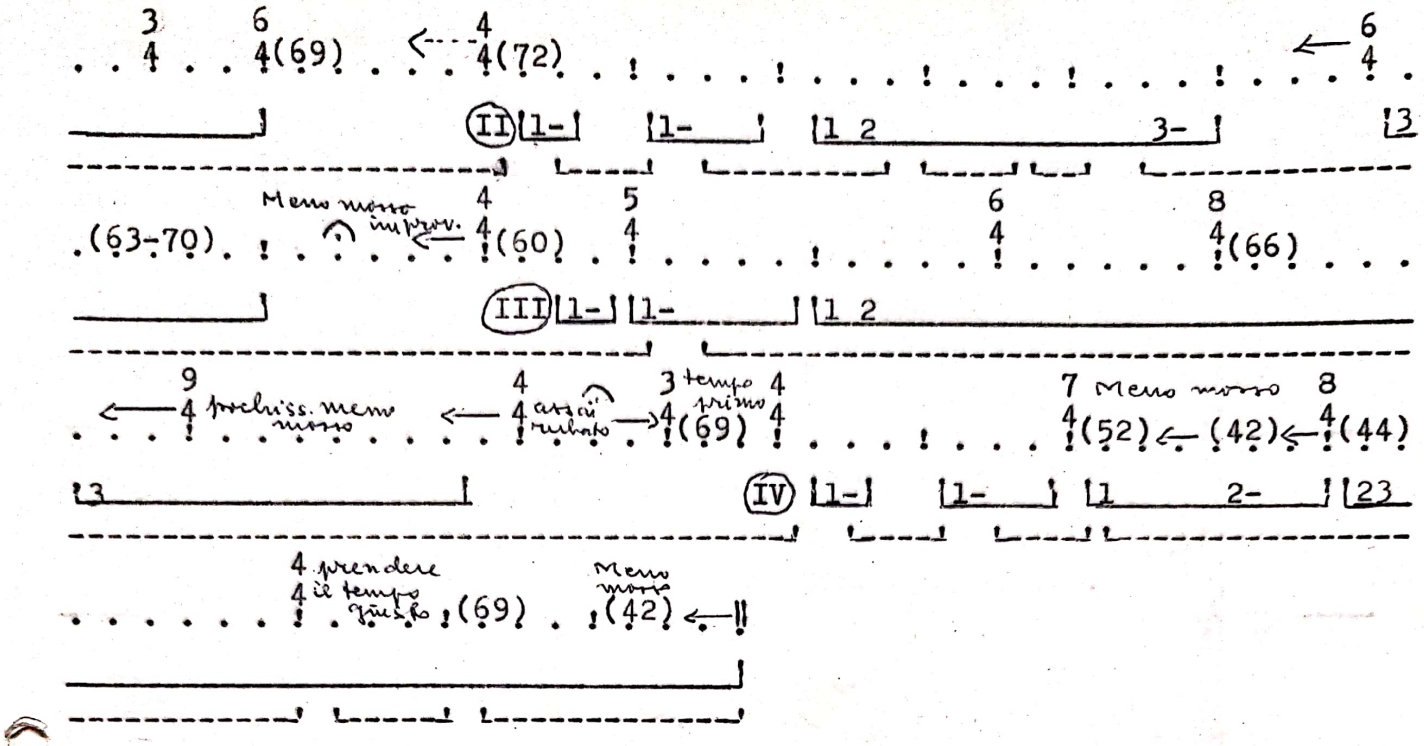
Fără măsură. Unitatea metronomică este alternativ pătrimea şi doimea. Întrucât predomină prima, am pornit analiza de la aceasta. Măsura indicată în schemă a fost pusă pentru o mai bună orientare, ţinând cont în general de reperele metronomice.



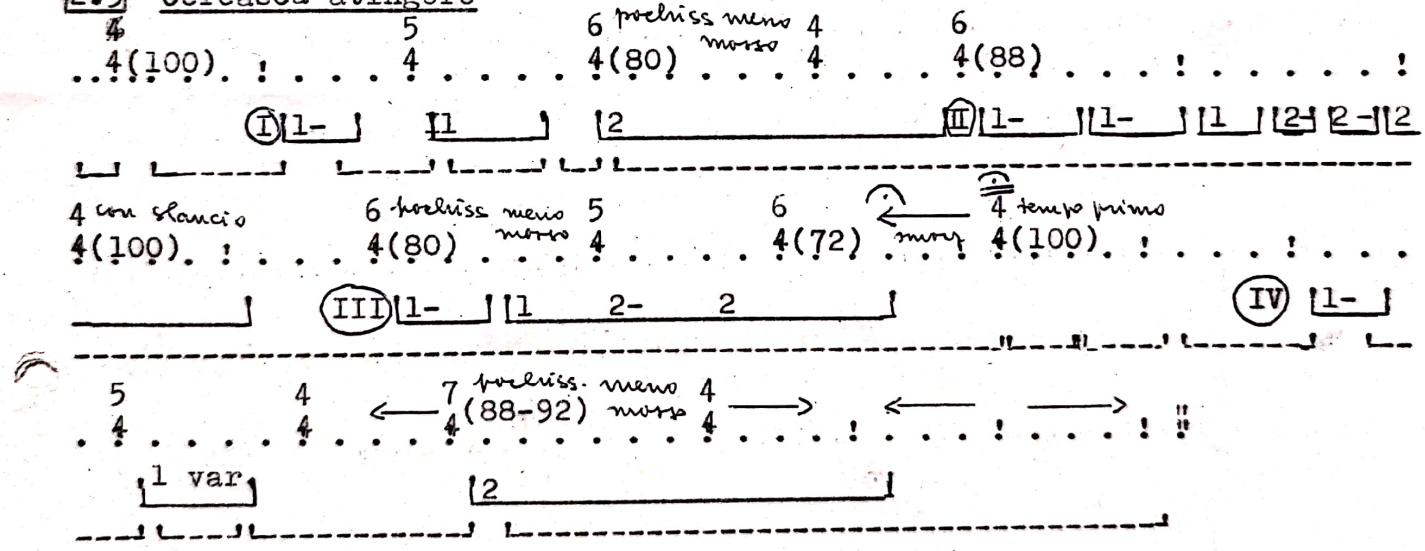

## 2.4 Lumina de ieri

Unitatea de timp este pătrimea. Metronom şi măsură variabile.






## 2.5 Cerească atingere

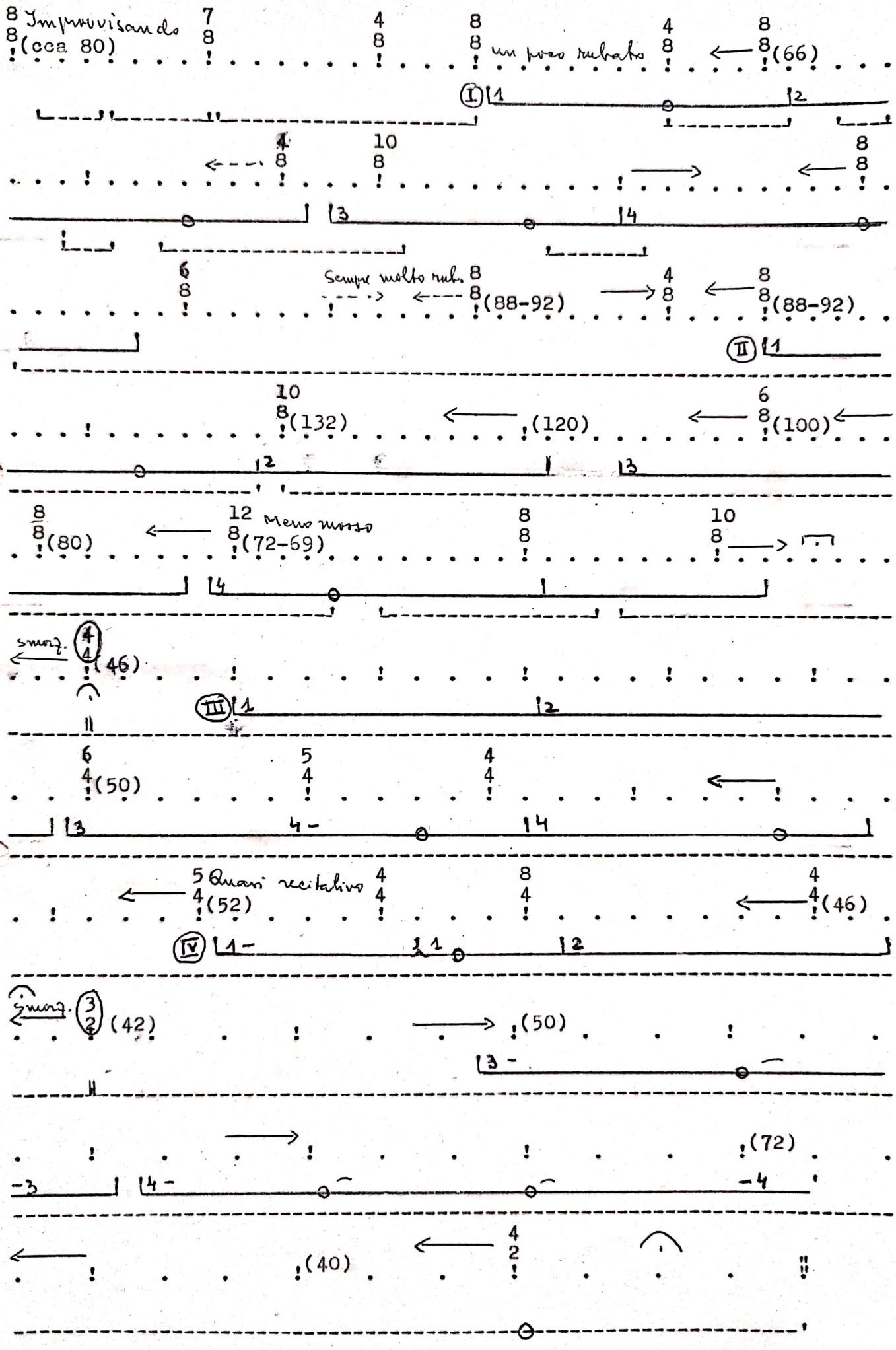



Şi aici unitatea de timp este pătrimea, măsurile (precizate) şi indicaţiile metronomice variind continuu.

## 2.6 Septemvrie

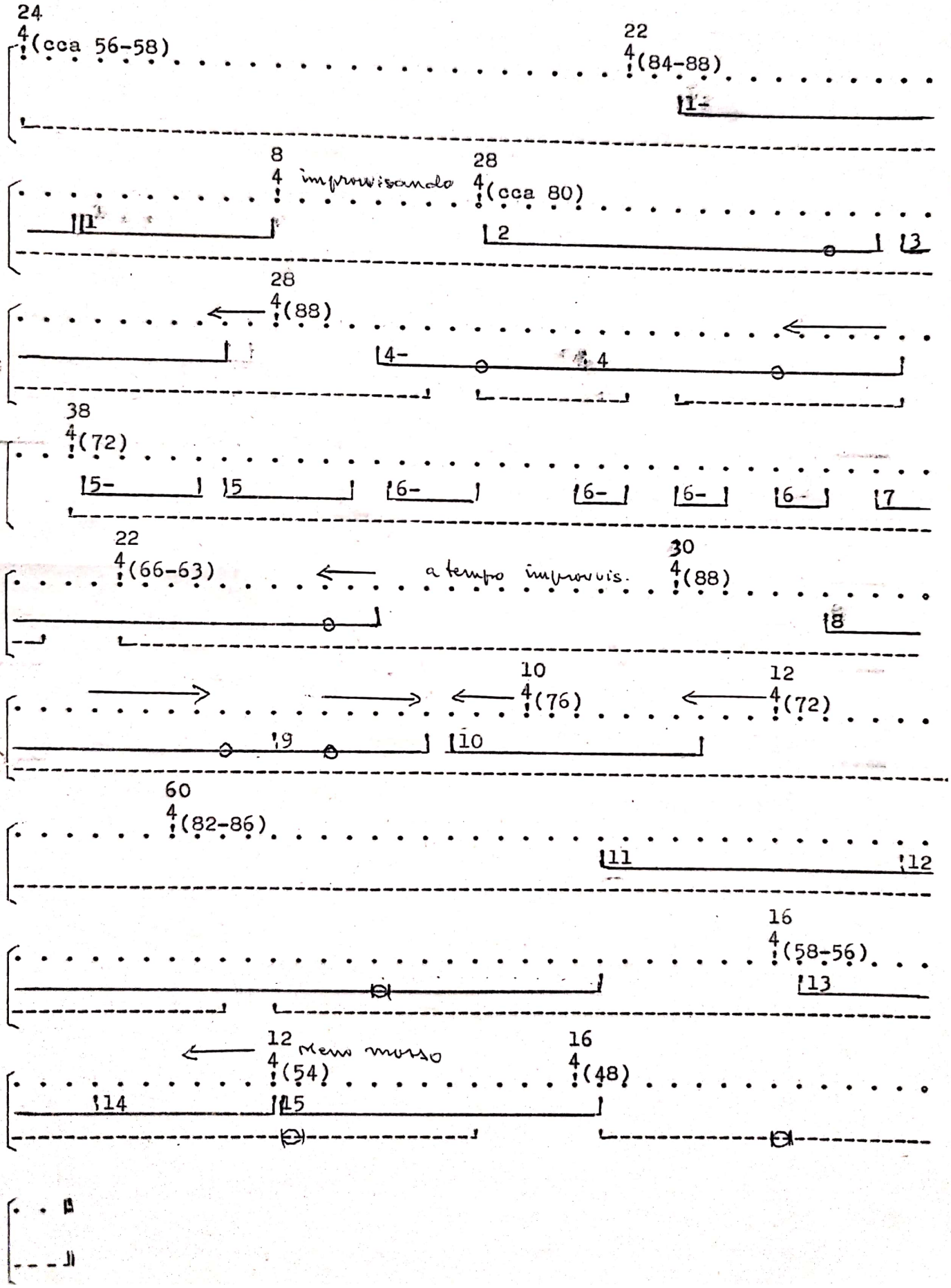
Unitatea de timp cunoaste aici trei ipostaze: optimea, pătrimea şi doimea, cu măsuri şi indicaţii metronomice variate.

Scanned with OKEN Scanner


Improvisando
(cca 80)
un poco rubato
(66)
I
II
Sempre molto rub.
(88-92)
(88-92)
(132)
(120)
(100)
Meno mosso
(80)
(72-69)
smorz.
(46)
III
(50)
Quasi recitativo
(52)
(46)
IV
smorz.
(42)
(50)
(72)
(40)

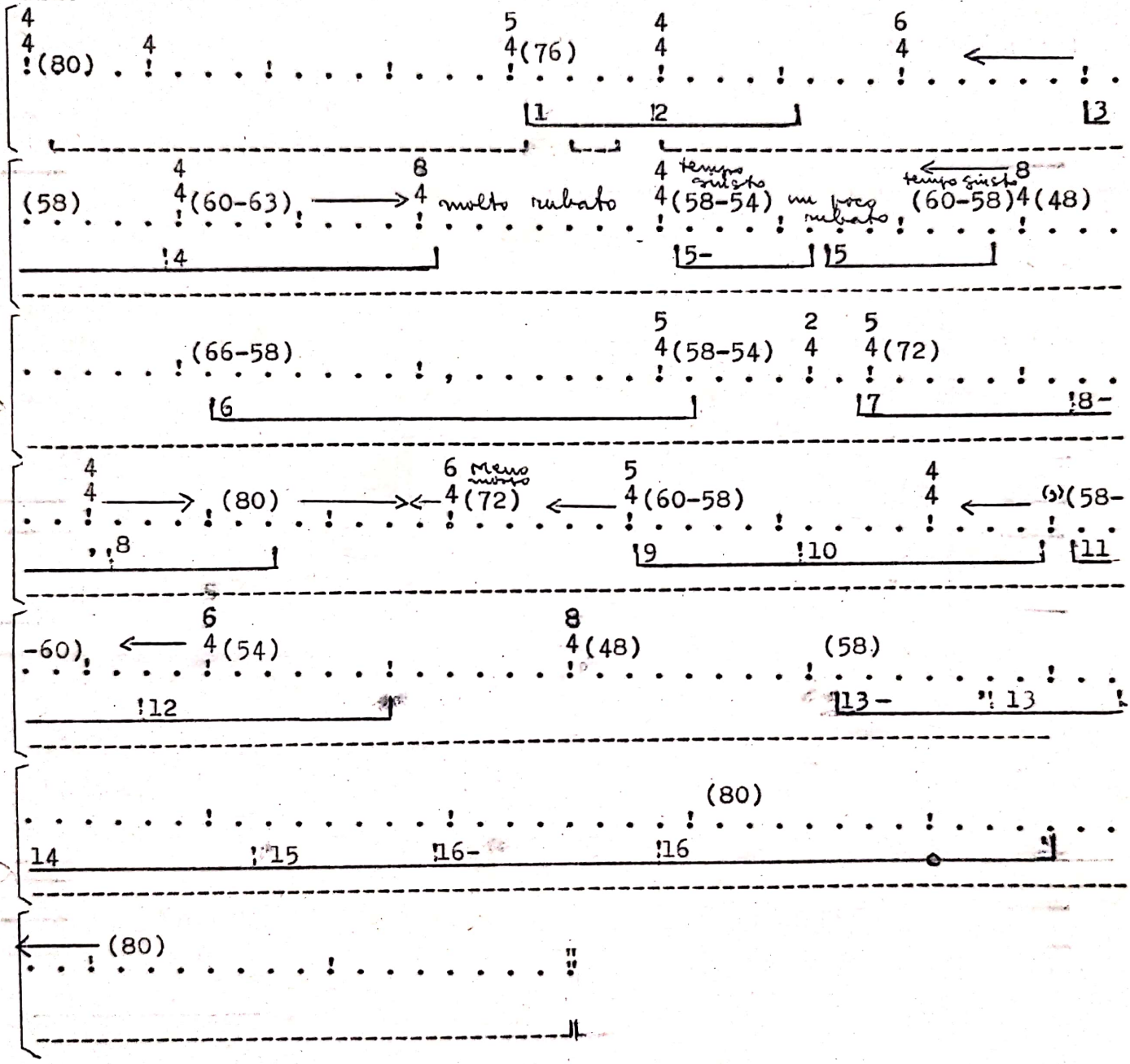
2.7 **Somn**

Scris fără măsură. Unitatea de timp, așa cum se poate deduce din indicațiile metronomice, este pătrimea.



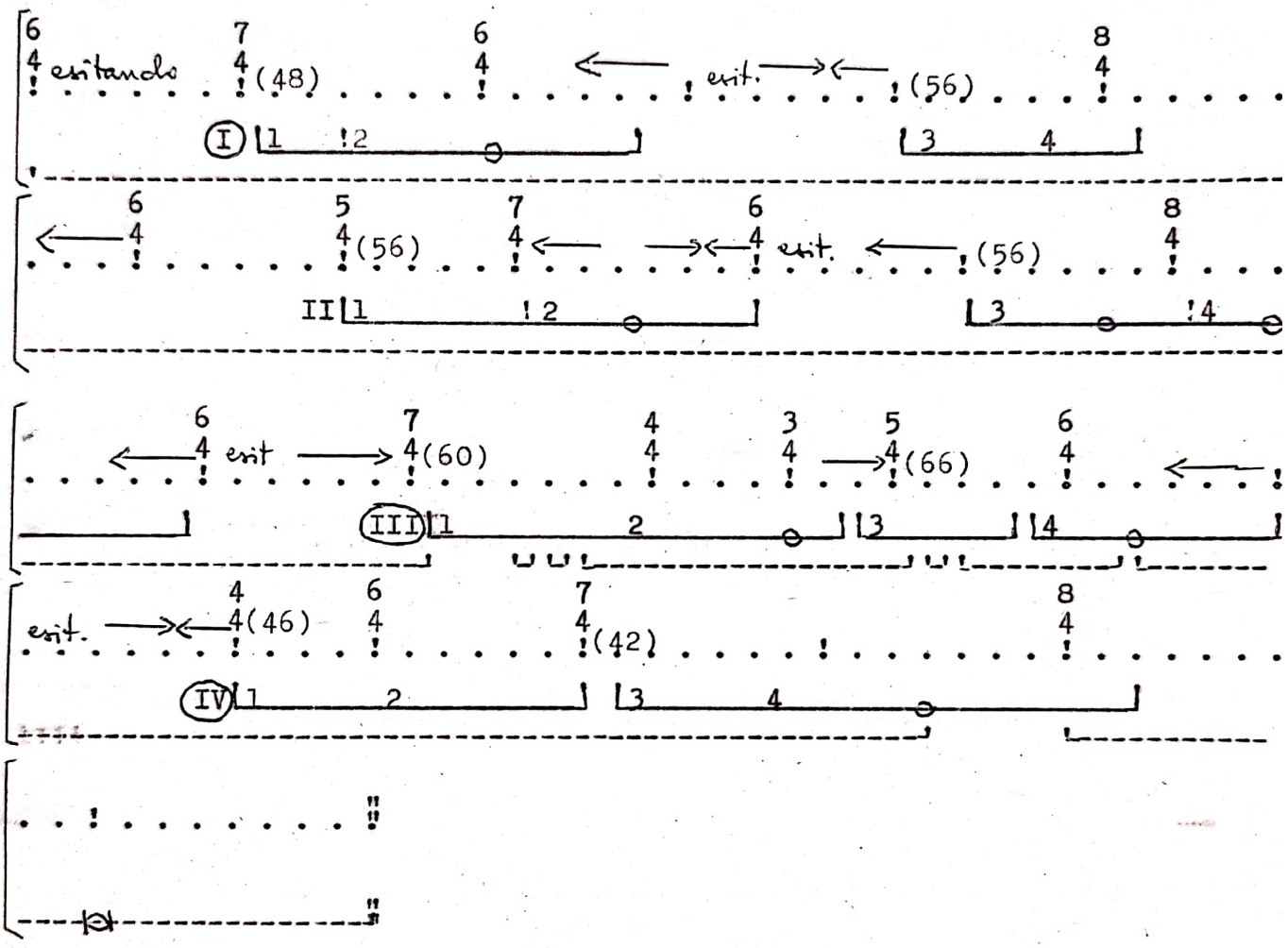
## 2.8 Fum căzut

Unitatea de măsură unică este aici pătrimea. Măsurile şi metronomul variază.



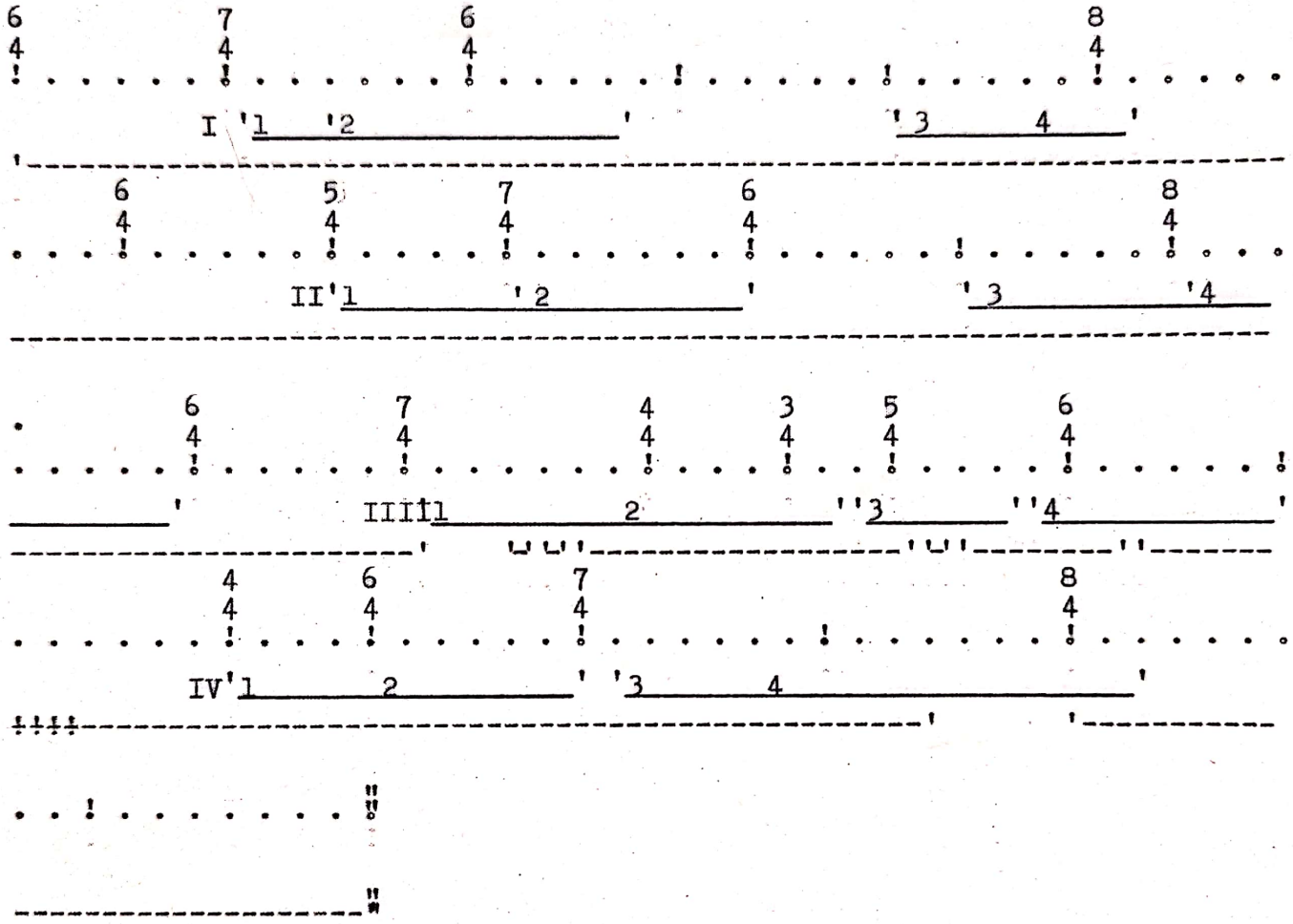
## 2.9 Cap aplecat

Unitatea de măsură este pătrimea. Tempoul, conform deselor modificări metronomice, variază, generând același stil rubato caracteristic și celorlalte lieduri. Măsurile se schimbă și ele frecvent.



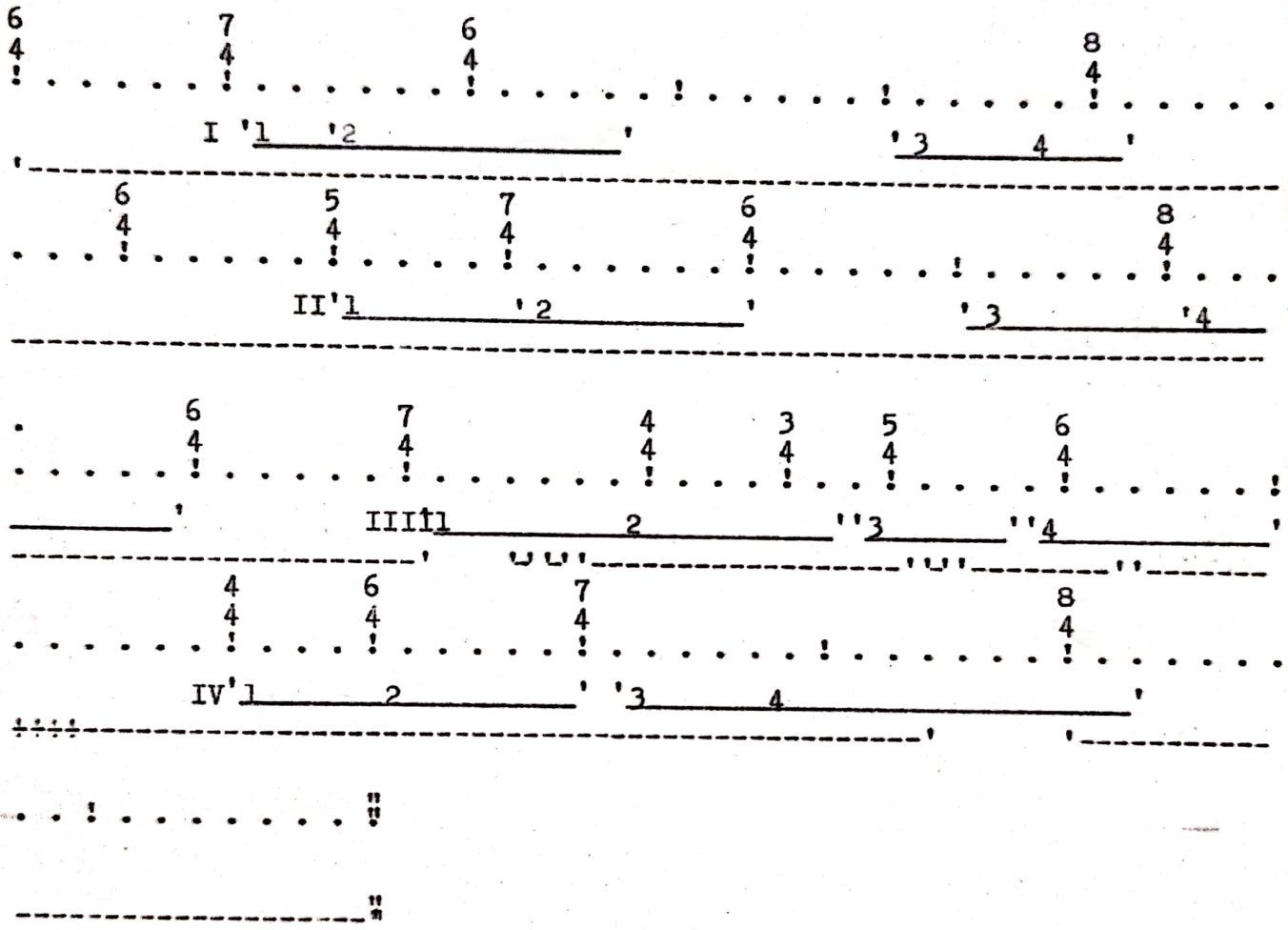
## 2.9 Cap aplecat

Unitatea de măsură este pătrimea. Tempoul, conform deselor modificări metronomice, variază, generând acelaşi stil rubato caracteristic şi celorlalte lieduri. Măsurile se schimbă şi ele frecvent.



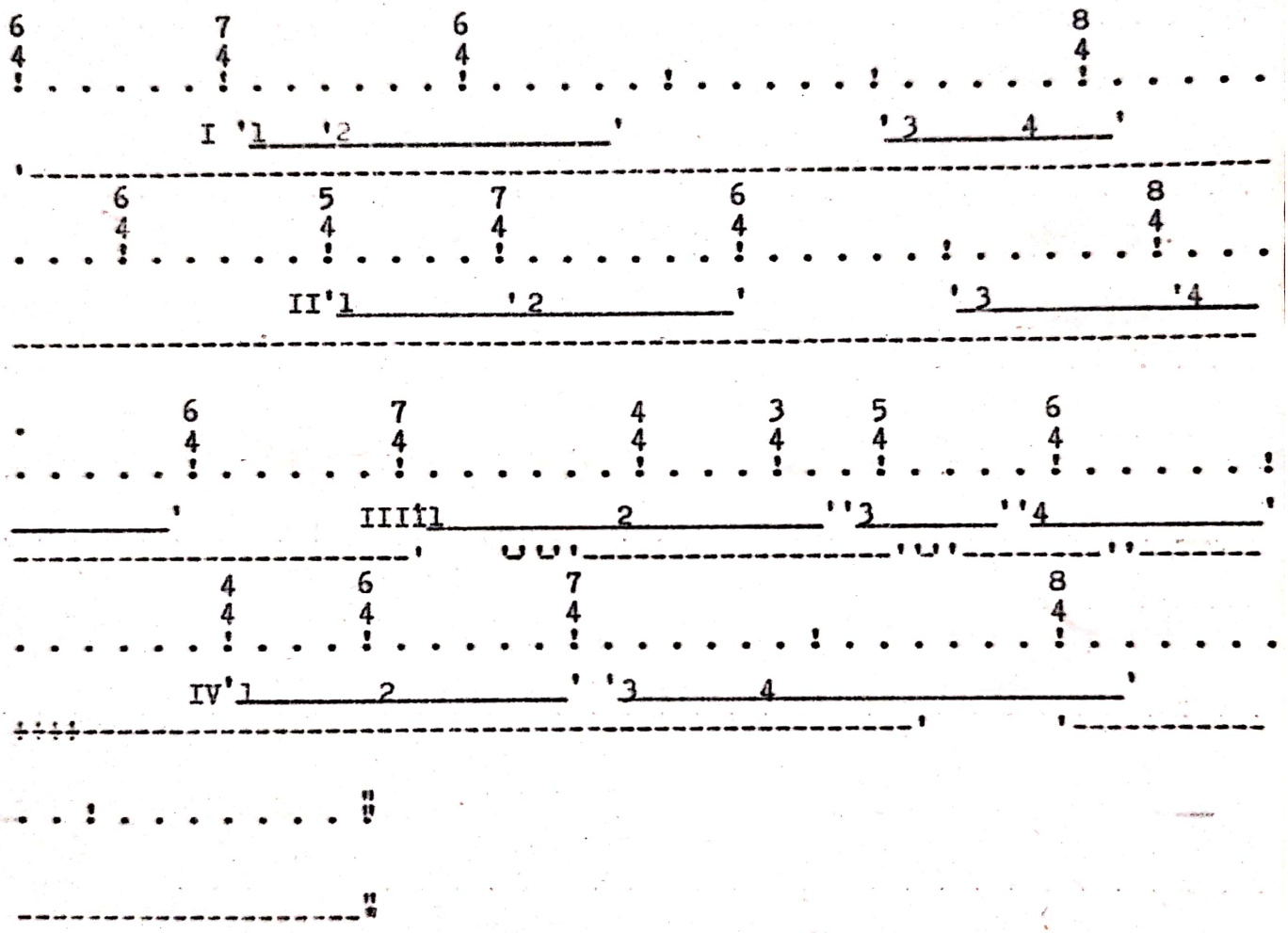
## 2.9 Cap aplecat

Unitatea de măsură este pătrimea. Tempoul, conform deselor modificări metronomice, variază, generând același stil rubato caracteristic și celorlalte lieduri. Măsurile se schimbă și ele frecvent.



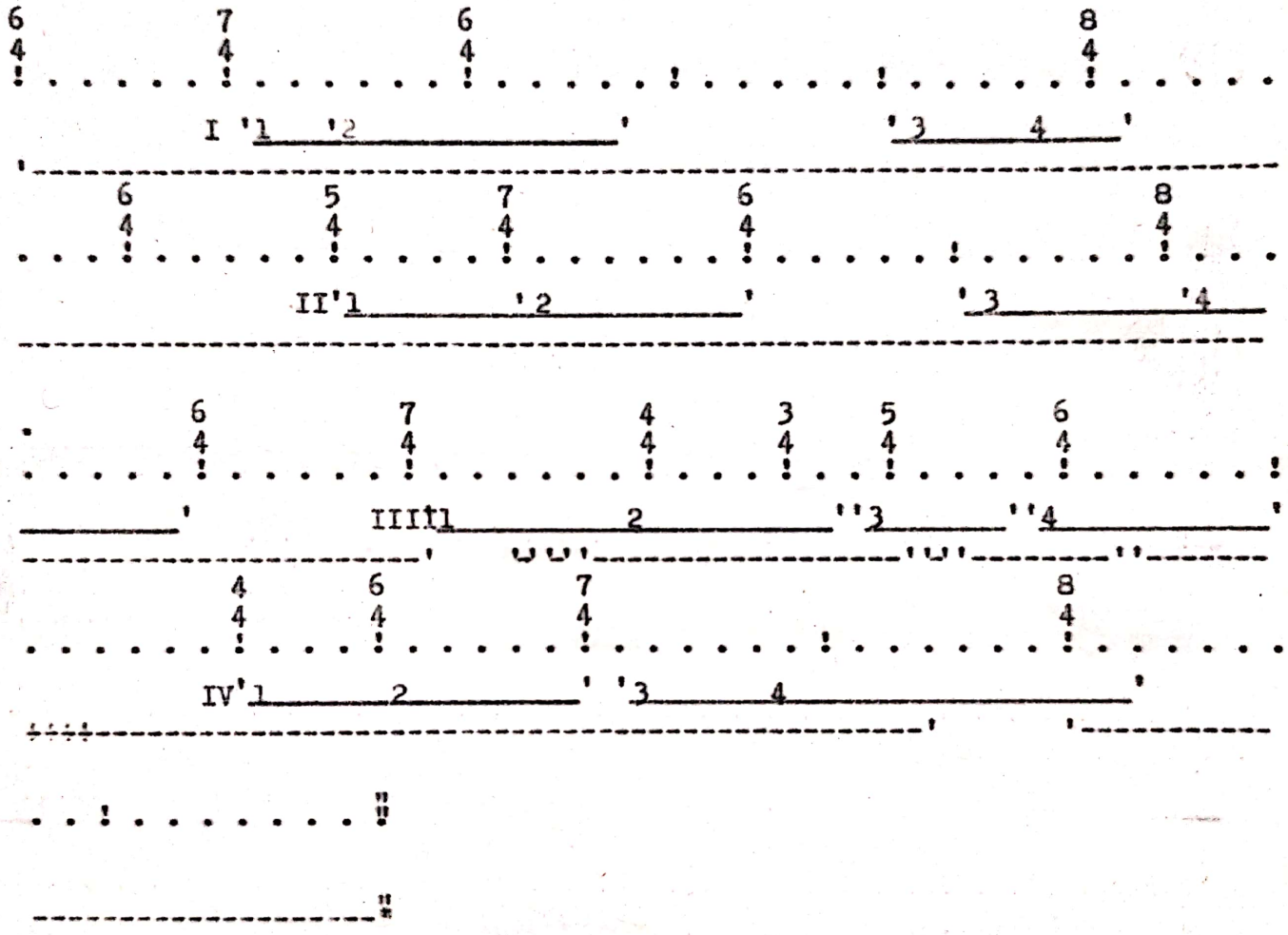
## 2.9 Cap aplecat

Unitatea de măsură este pătrimea. Tempoul, conform deselor modificări metronomice, variază, generând același stil rubato caracteristic și celorlalte lieduri. Măsurile se schimbă și ele frecvent.



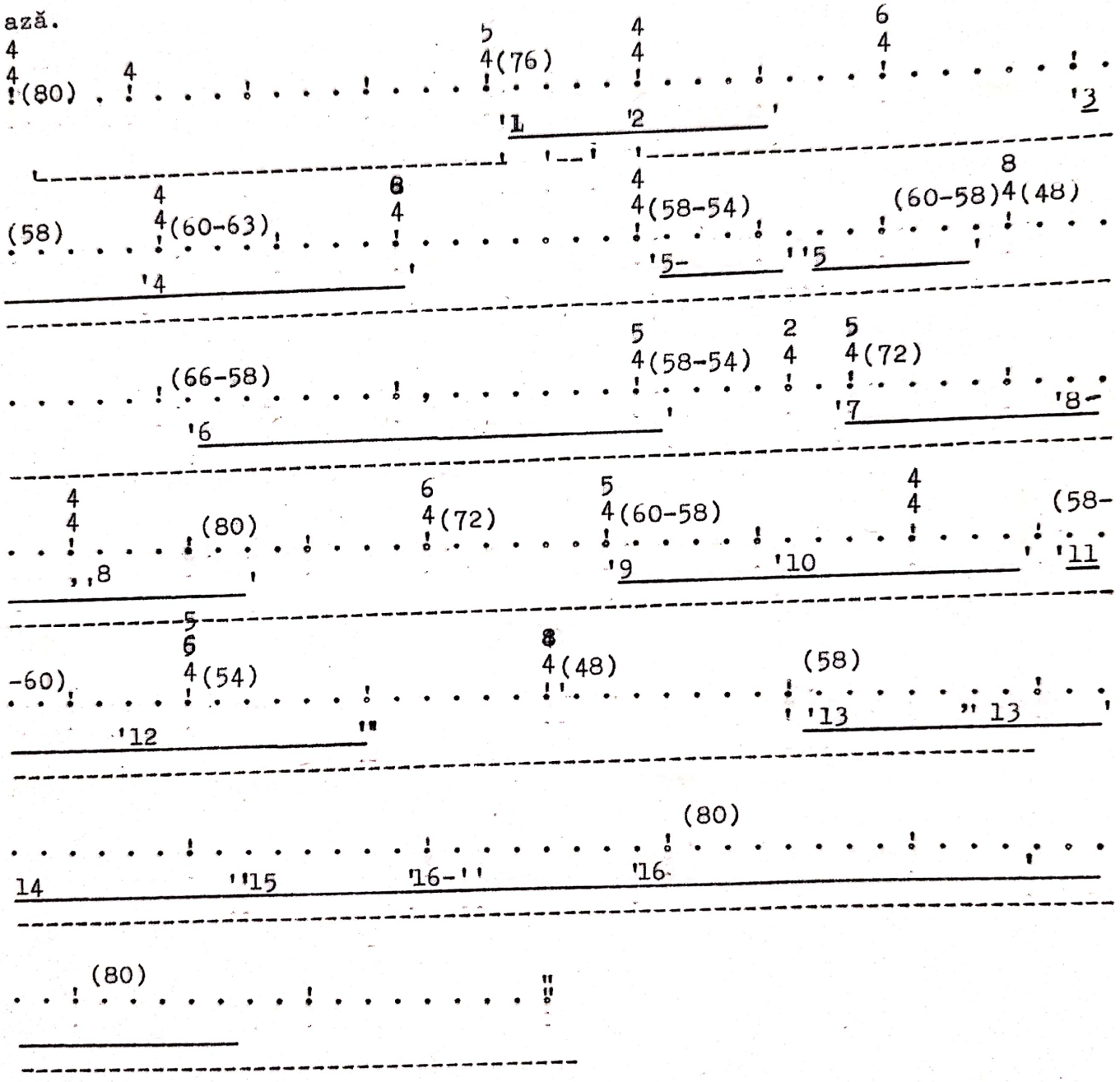
## 2.9 Cap aplecat

Unitatea de măsură este pătrimea. Tempoul, conform deselor modificări metronomice, variază, generând acelaşi stil rubato caracteristic şi celorlalte lieduri. Măsurile se schimbă şi ele frecvent.



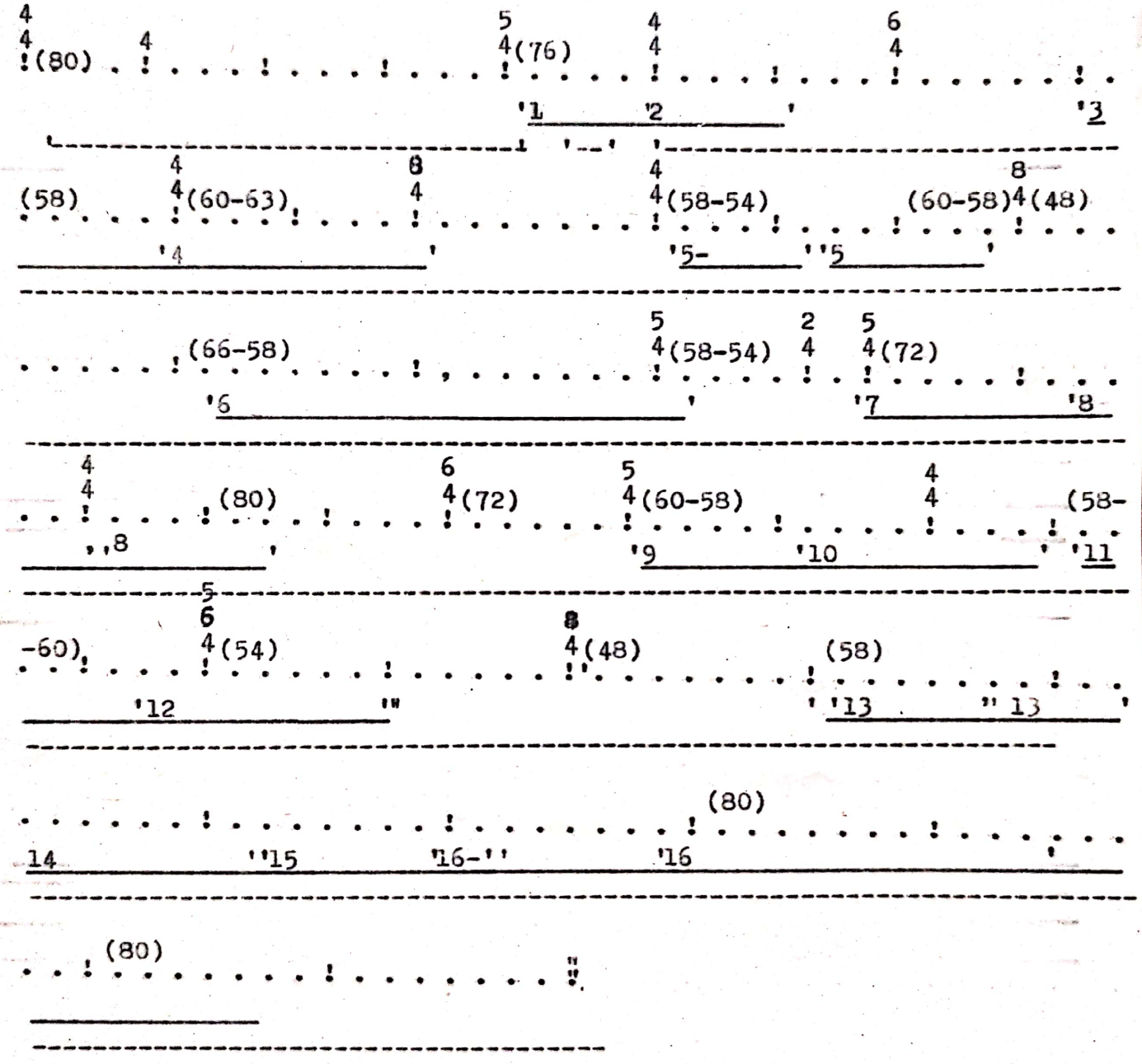
## 2.8 Fum căzut

Unitatea de măsură unică este aici pătrimea. Măsurile și metronomul variază.



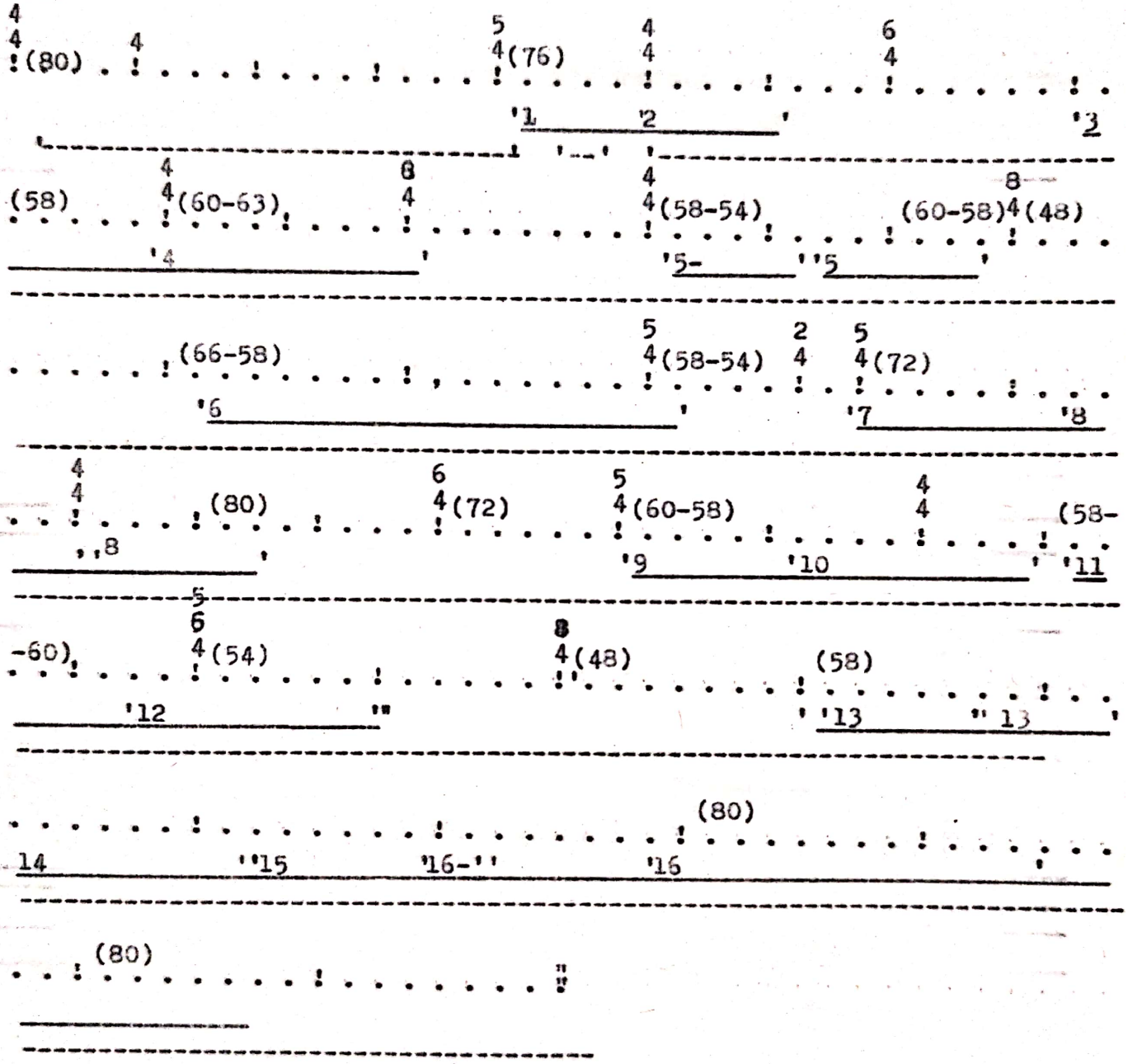
## 2.8 Fum căzut

Unitatea de măsură unică este aici pătrimea. Măsurile și metronomul variază.



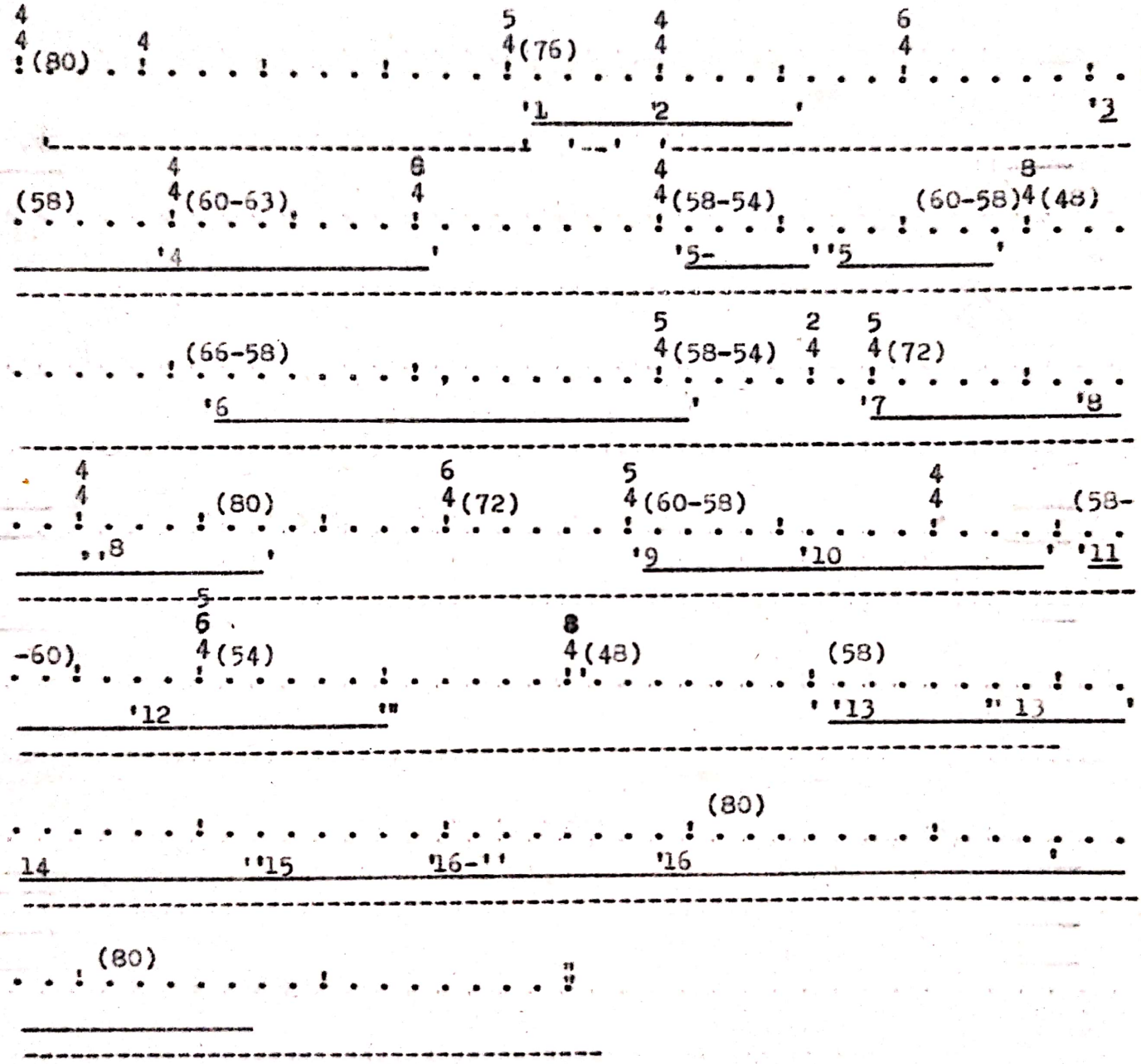
## 2.8 Fum căzut

Unitatea de măsură unică este aici pătrimea. Măsurile și metronomul variază.



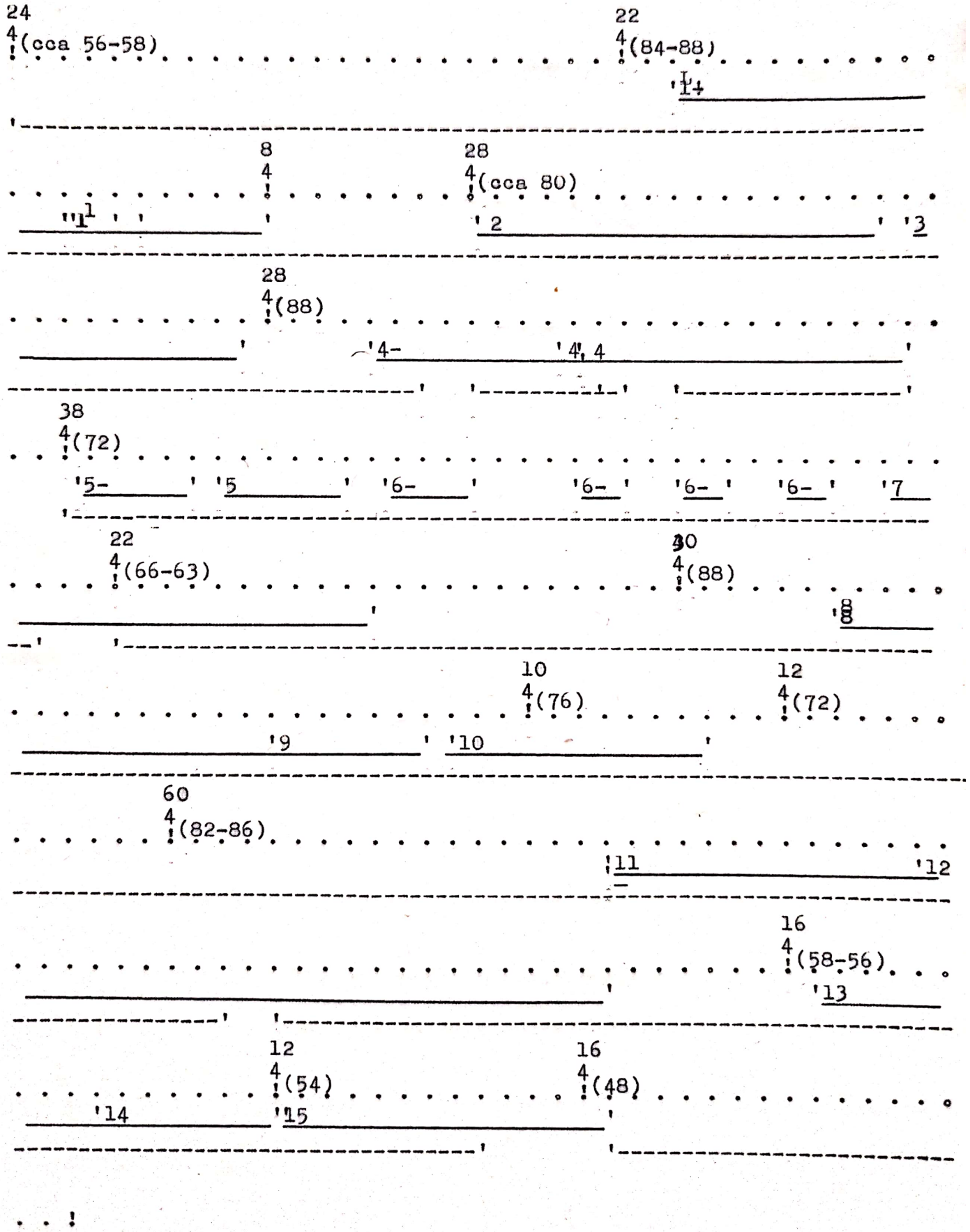
## 2.3 Pum căzut

Unitatea de măsură unică este aici pătrimea. Măsurile și metronomul variază.



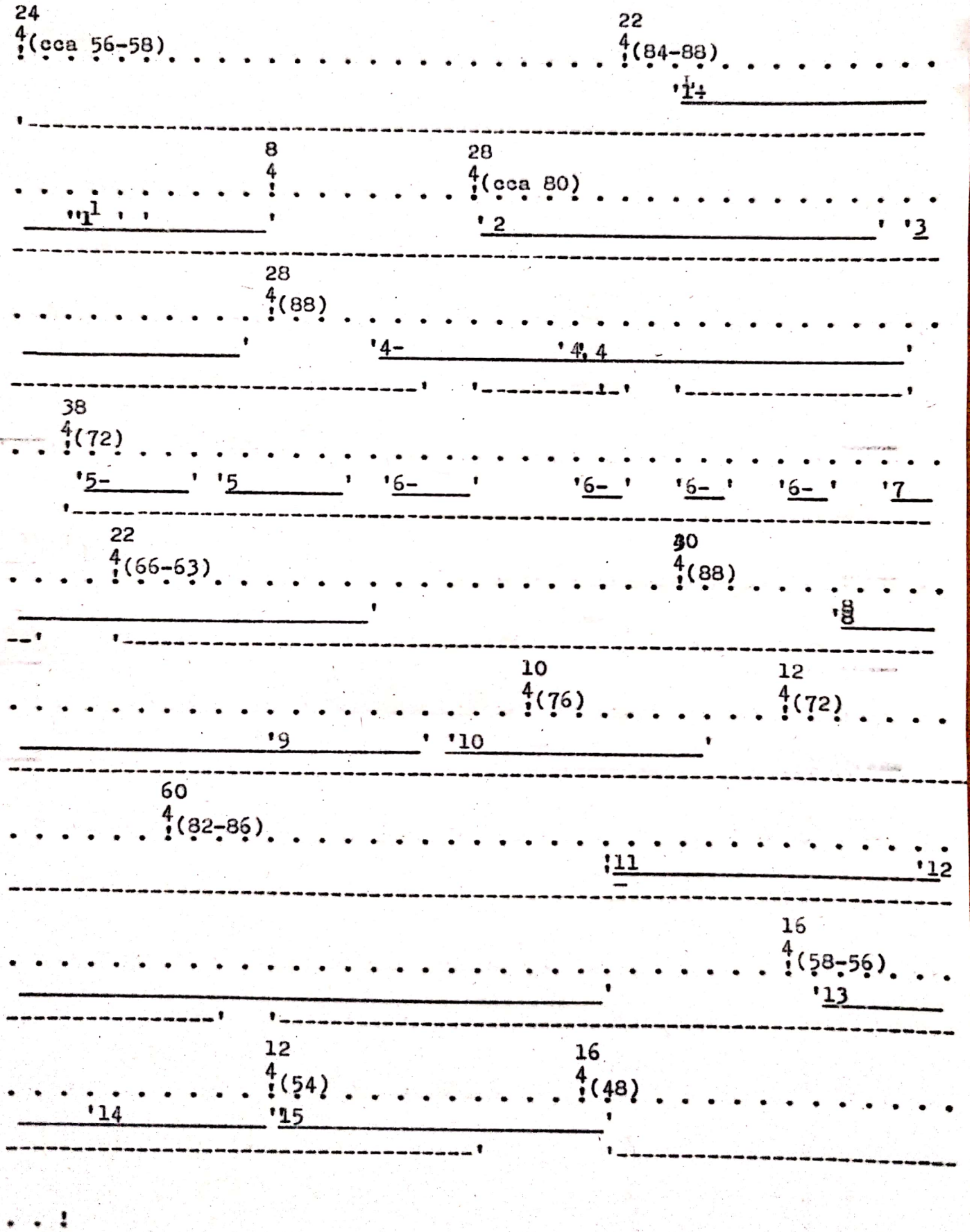
## 2.7 Somn

Scris fără măsură. Unitatea de timp, așa cum se poate deduce din indicațiile metronomice, este pătrimea.



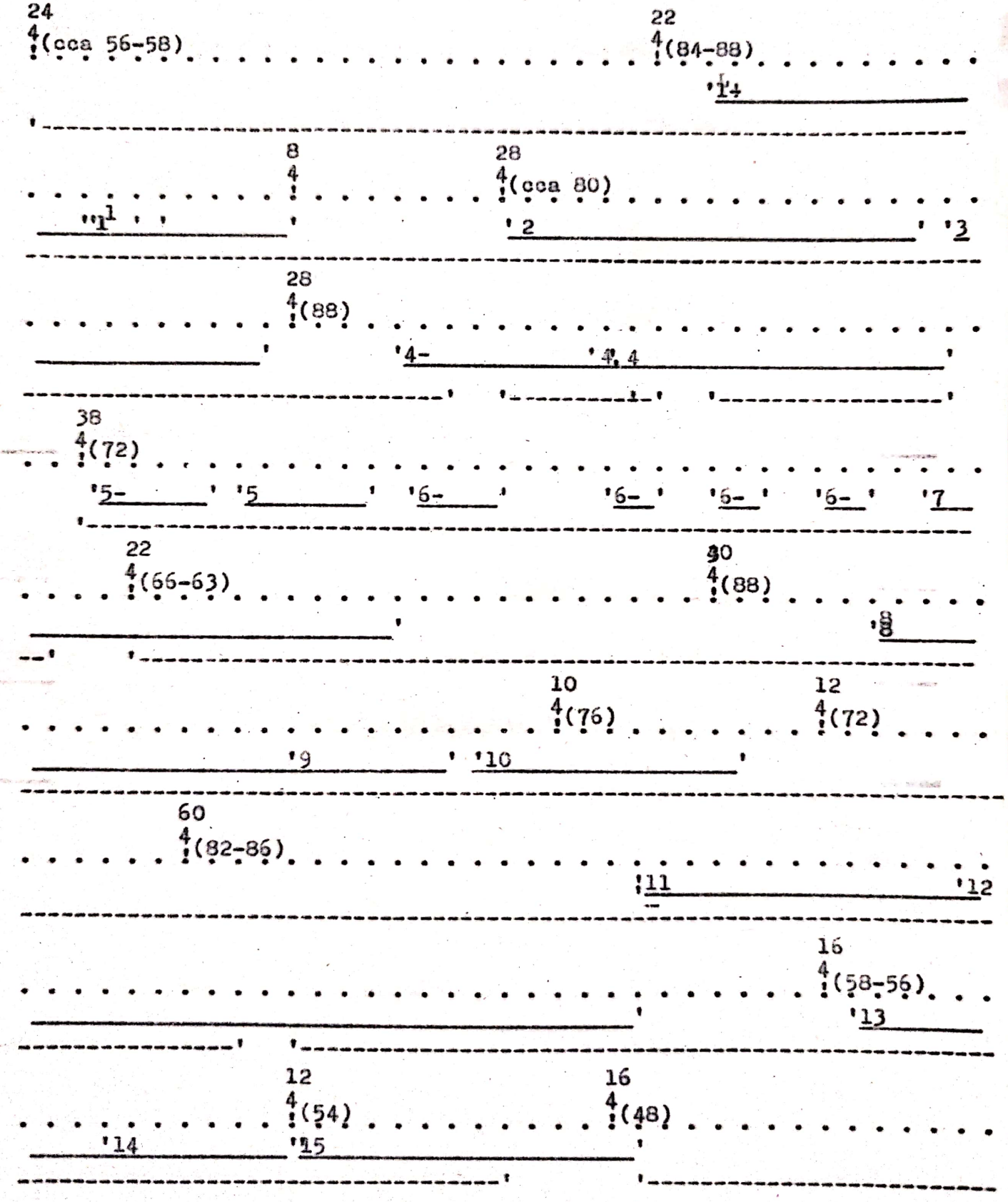
## 2.7 Somn

Scris fără măsură. Unitatea de timp, așa cum se poate deduce din indicațiile metronomice, este pătrimea.



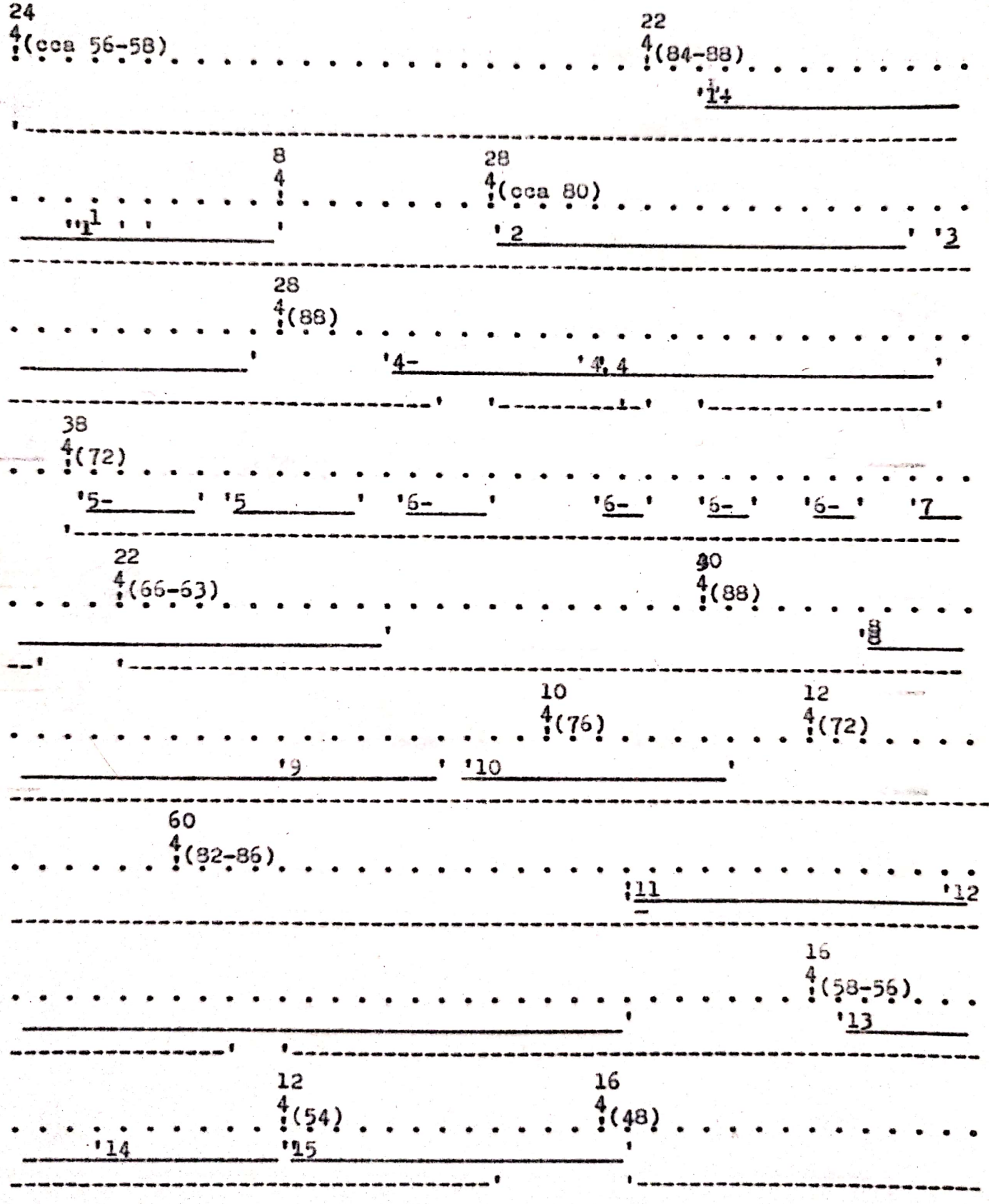
## 2.7 Somn

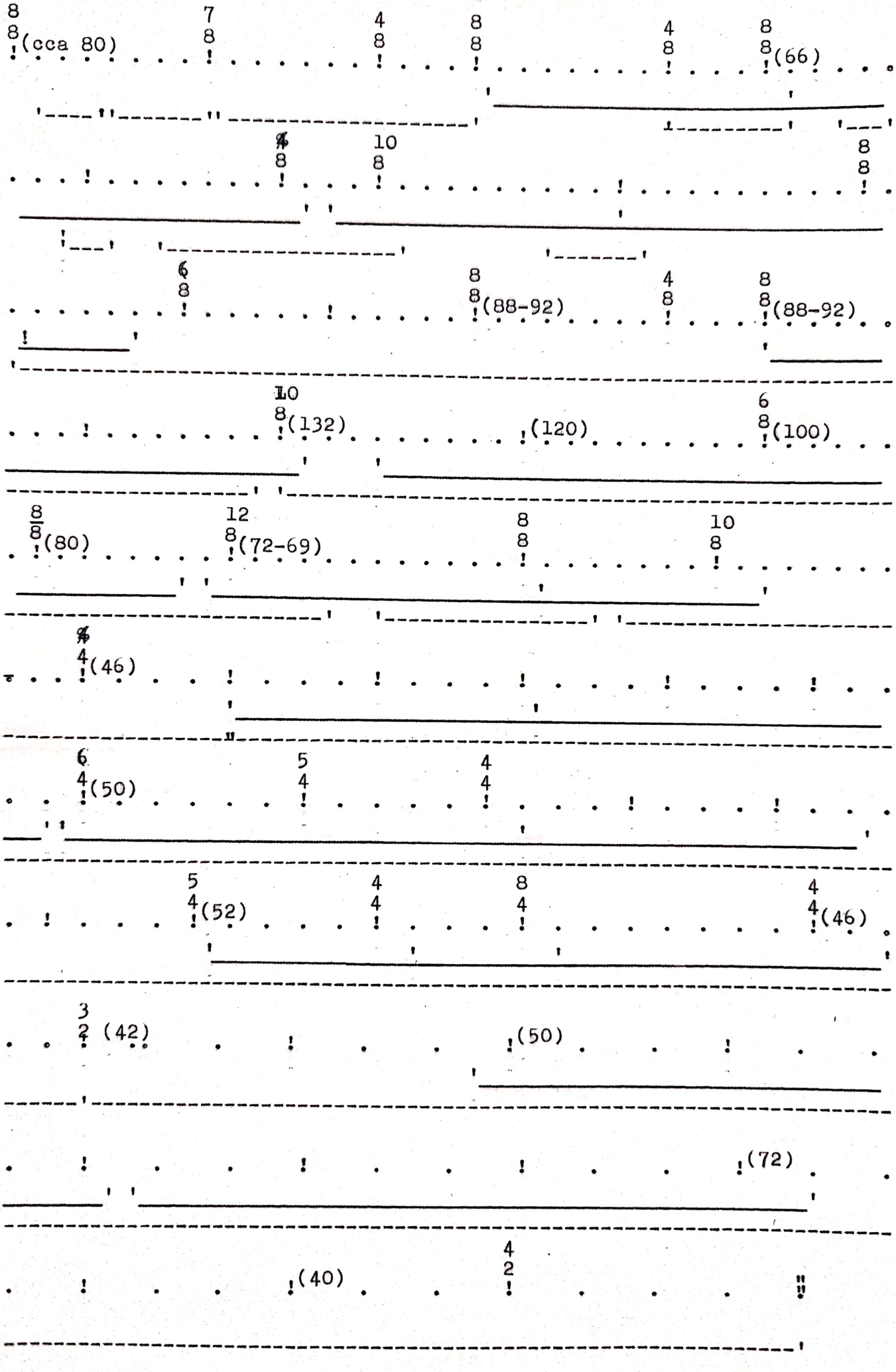
Scris fără măsură. Unitatea de timp, așa cum se poate deduce din indicațiile metronomice, este pătrimea.



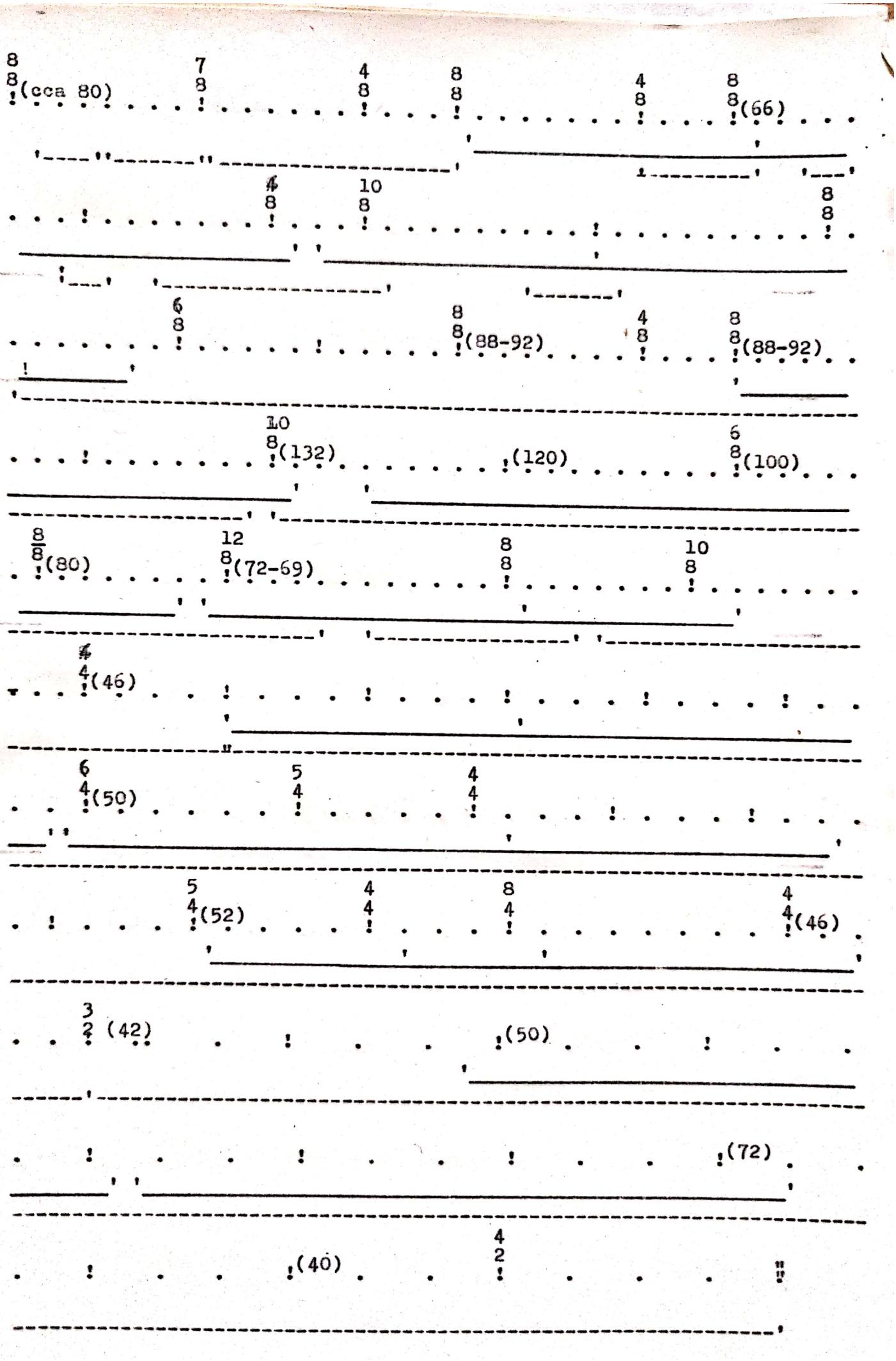
## 2.7 Somn

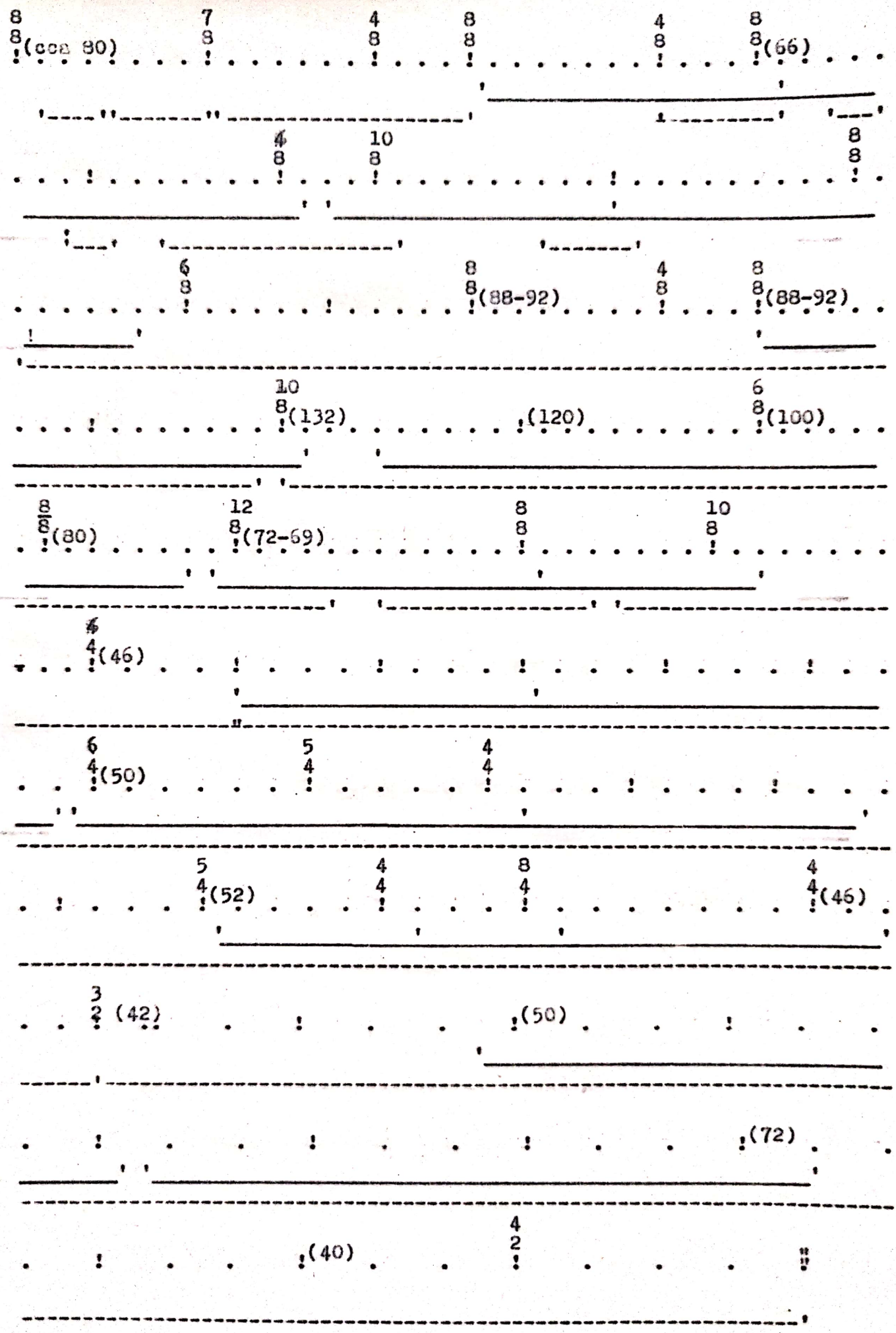
Scris fără măsură. Unitatea de timp, așa cum se poate deduce din indicațiile metronomice, este pătrimea.

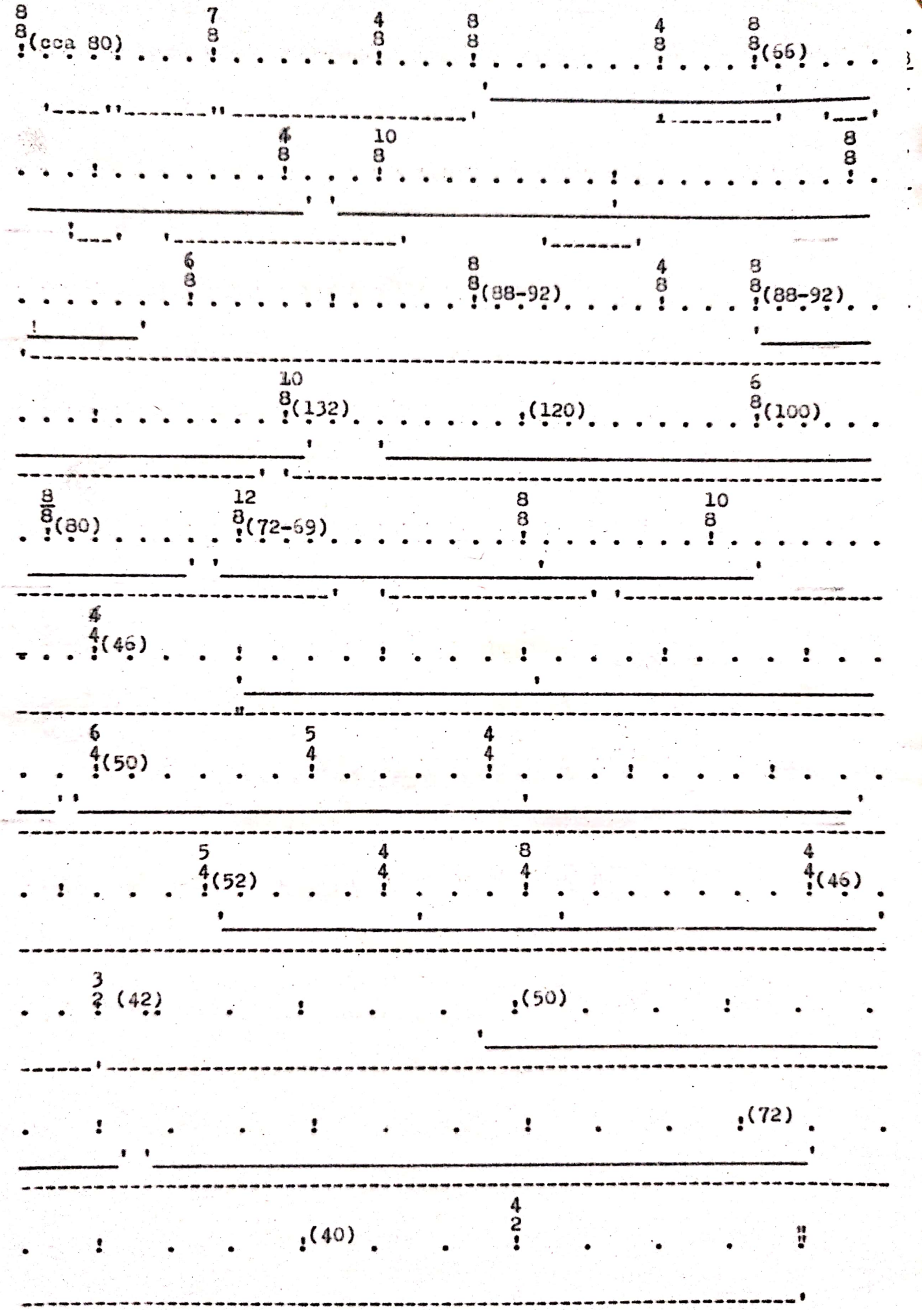




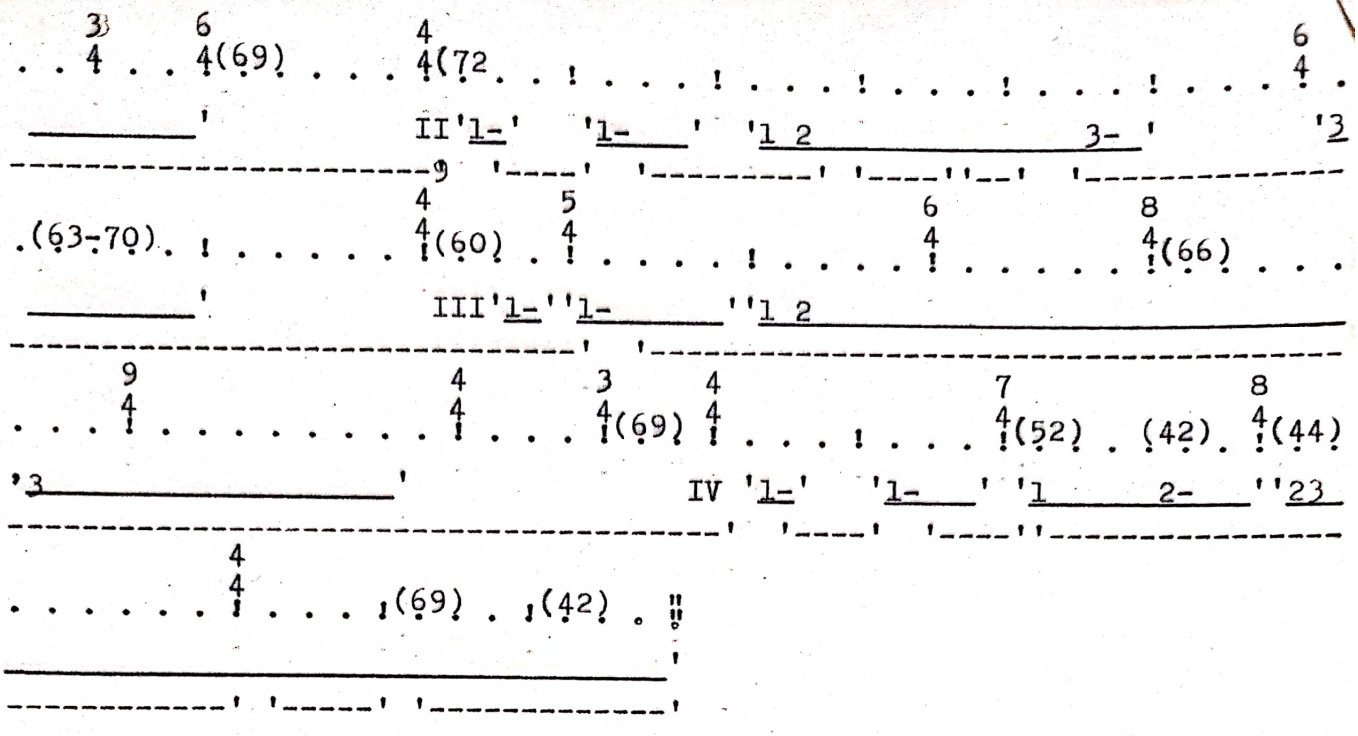

Scanned with OKEN Scanner


8/8 (cca 80)
7/8
4/8
8/8
4/8
8/8 (66)
4/8
10/8
8/8
6/8
8/8 (88-92)
4/8
8/8 (88-92)
10/8 (132)
(120)
6/8 (100)
8/8 (80)
12/8 (72-69)
8/8
10/8
4/4 (46)
6/4 (50)
5/4
4/4
5/4 (52)
4/4
8/4
4/4 (46)
3/2 (42)
(50)
(72)
(40)
4/2


8/8 (ca. 80)
7/8
4/8
8/8
4/8
8/8 (66)
4/8
10/8
8/8
6/8
8/8 (88-92)
4/8
8/8 (88-92)
10/8 (132)
(120)
6/8 (100)
8/8 (80)
12/8 (72-69)
8/8
10/8
6/4 (46)
6/4 (50)
5/4
4/4
5/4 (52)
4/4
8/4
4/4 (46)
3/2 (42)
(50)
(72)
(40)
4/2



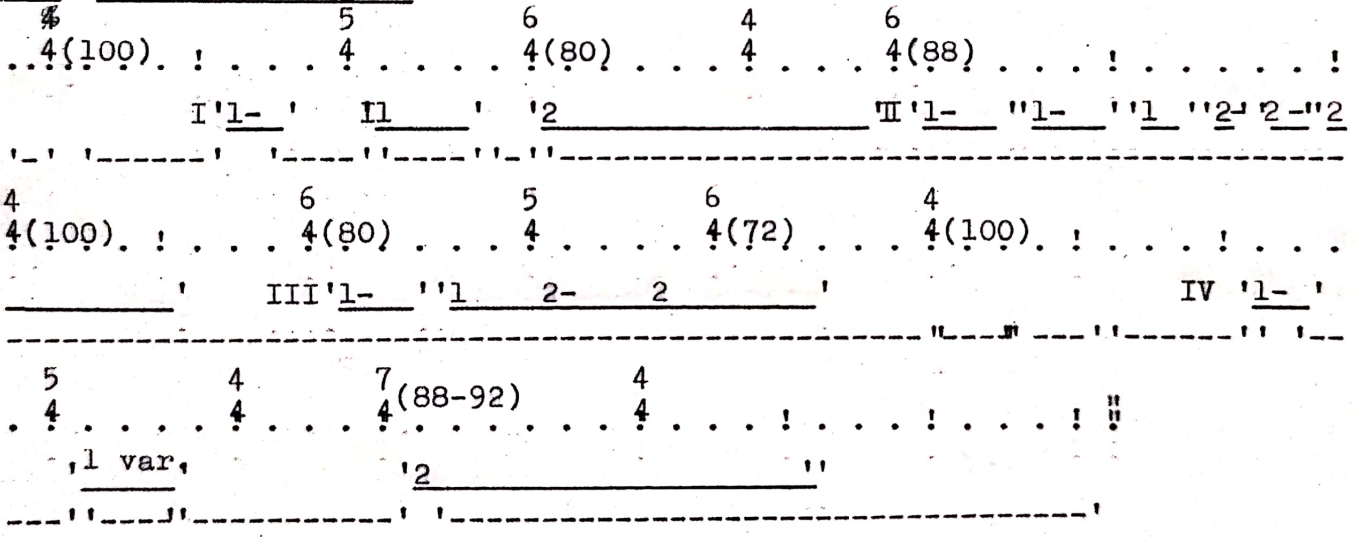

Scanned with OKEN Scanner



```
   3     6          4                                                  6
. . 4 . . 4(69) . . . 4(72 . . ! . . . ! . . . ! . . . ! . . . ! . . . 4 .
_________'          II'1-'   '1-___'  '1 2_____________3-_'          '3
-------------------9  '----'  '---------' '----''--'  '-------------
                   4      5                   6          8
.(63-70). ! . . . . . 4(60) . 4 . . . . ! . . . . 4 . . . . . 4(66) . . .
_________'          III'1-''1-_____''1 2_____________________________
-------------------------'  '-------------------------------------
     9                4      3     4                7              8
. . . 4 . . . . . . . . 4 . . . 4(69) 4 . . . ! . . . 4(52) . (42) . 4(44)
'3_________________'                IV '1-'   '1-___' '1_____2-___''23
-------------------------------------'  '----'  '----''-------------
           4
. . . . . . 4 . . . !(69) . !(42) . !!
_____________________________________'
------------' '-----' '-------------'
```

## 2.5 Cerească atingere

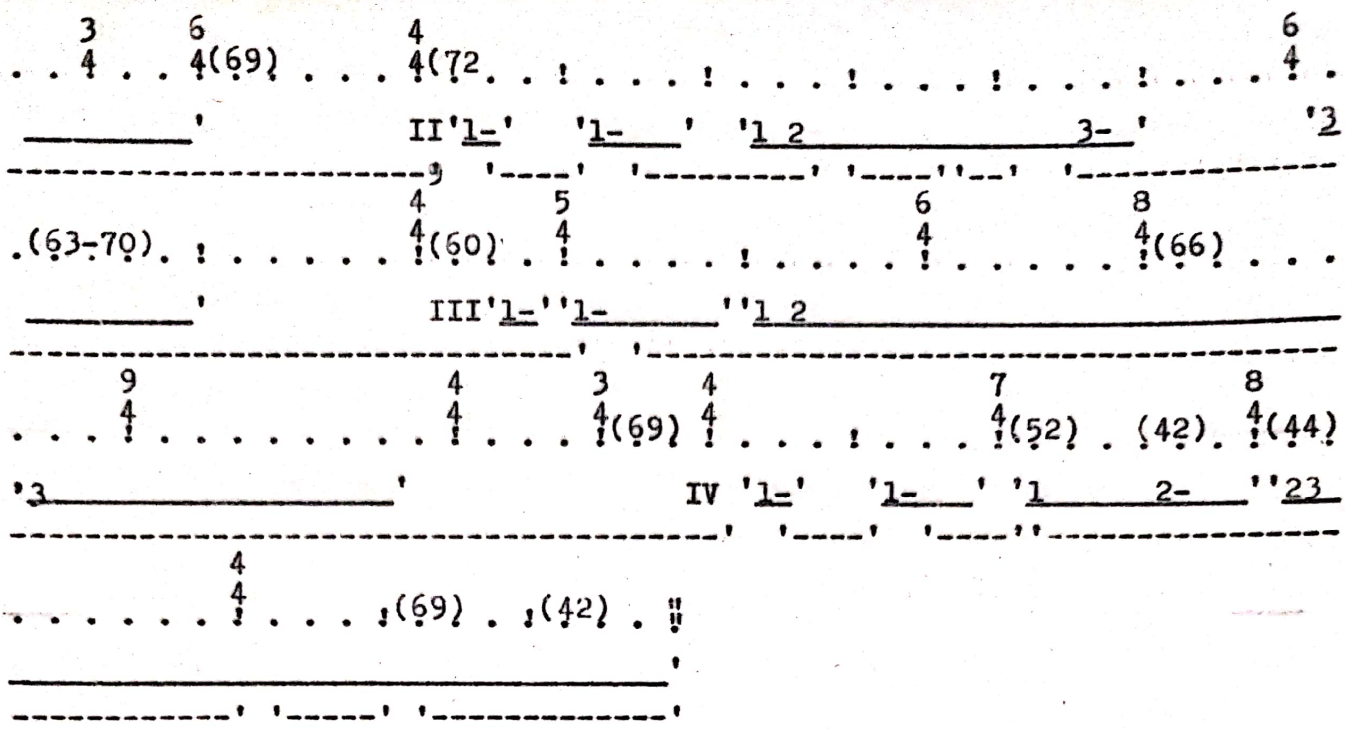
```
  4                5          6          4          6
..4(100). ! . . . 4 . . . . 4(80) . . . 4 . . . 4(88) . . . ! . . . . . !
          I'1-_'   I1____'  '2_____________II'1-___''1-___''1_''2-''2-''2
'-' '------'  '----''----''-''-------------------------------------------
4                6          5          6          4
4(100). ! . . . 4(80) . . . 4 . . . . 4(72) . . . 4(100). ! . . . ! . . .
_________'    III'1-___''1____2-____2_____'                IV '1-_'
-------------------------------------------------''---'' ---''------'' '--
  5          4        7(88-92)        4
. 4 . . . . 4 . . . 4 . . . . . . . 4 . . . ! . . . ! . . . ! !!
   '1 var'            '2_____________''
---''----''-----------' '-------------------------------'
```



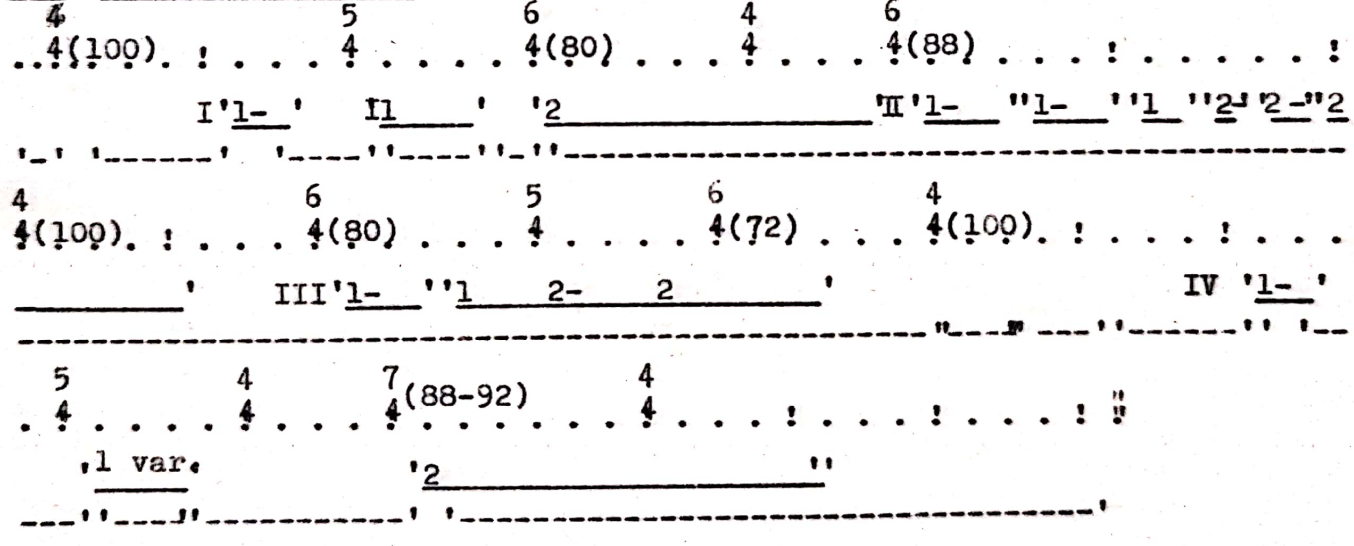
Şi aici unitatea de timp este pătrimea, măsurile (precizate) şi indicaţiile metronomice variind continuu.

## 2.6 Septemvrie

Unitatea de timp cunoaste aici trei ipostaze: optimea, pătrimea şi doimea, cu măsuri şi indicaţii metronomice variate.



**2.5** Cerească atingere

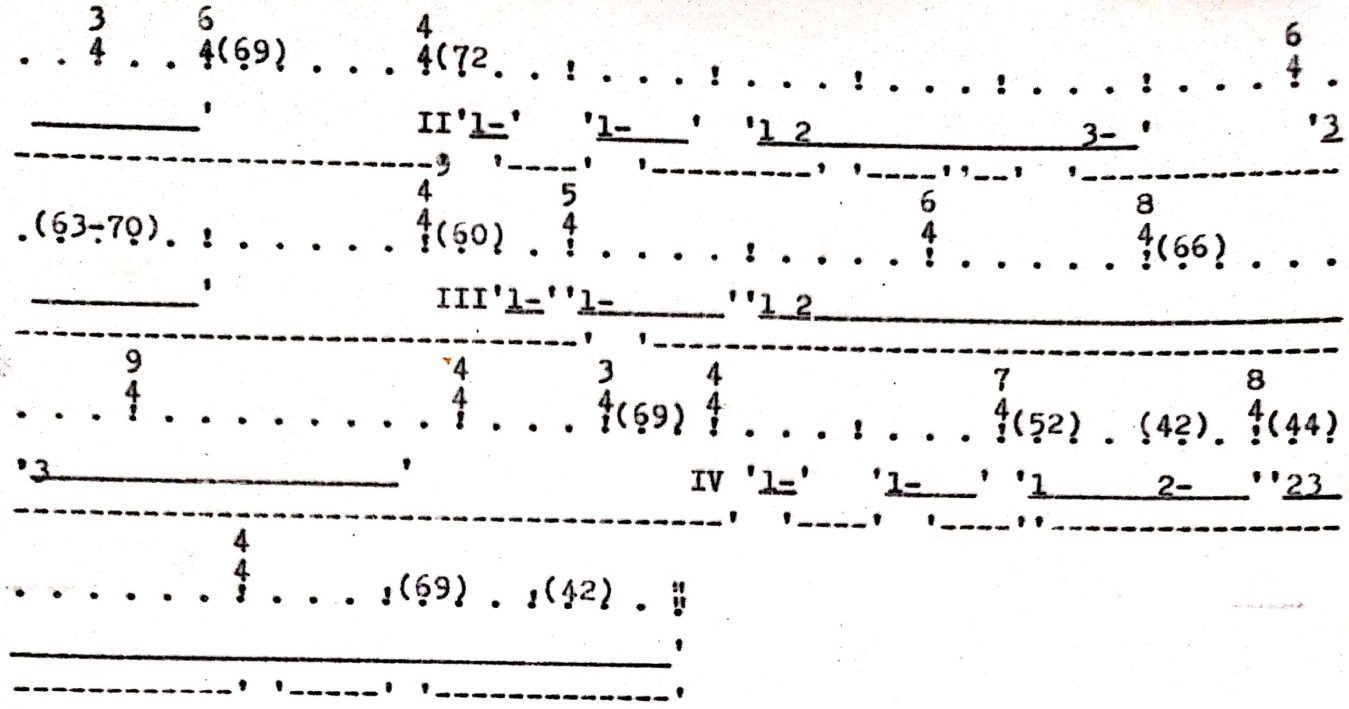


Şi aici unitatea de timp este pătrimea, măsurile (precizate) şi indicaţiile metronomice variind continuu.

**2.6** Septemvrie

Unitatea de timp cunoaste aici trei ipostaze: optimea, pătrimea şi doimea, cu măsuri şi indicaţii metronomice variate.

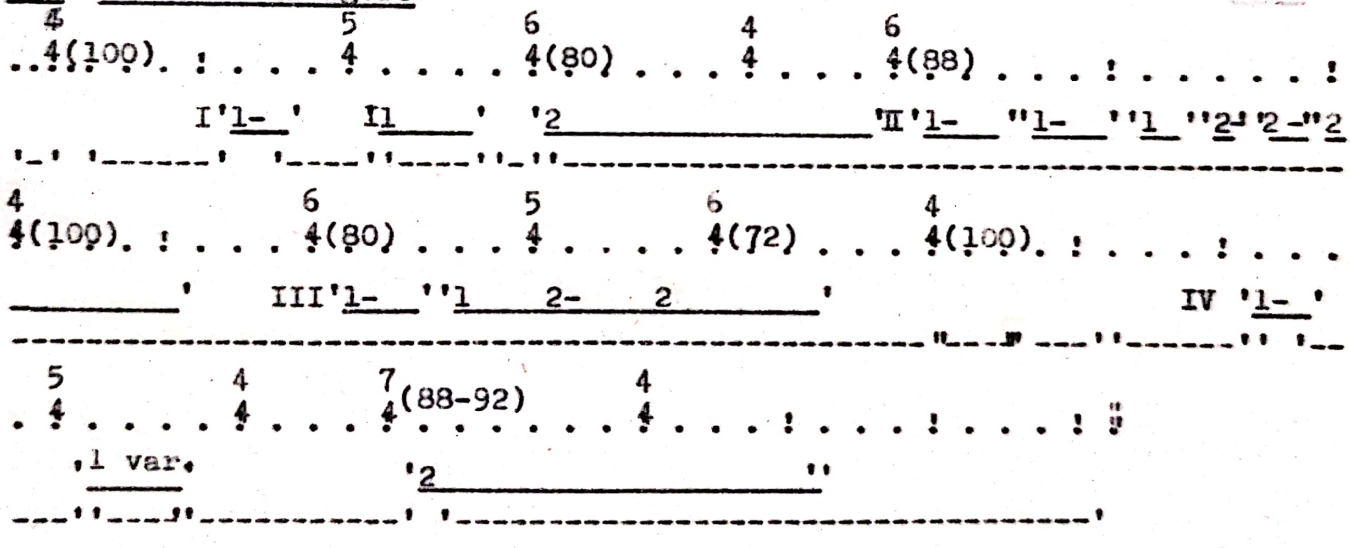
Scanned with OKEN Scanner



```
   3     6          4                                                  6
. . 4 . . 4(69) . . . 4(72. . ! . . . ! . . . ! . . . ! . . . ! . . . 4 .
_________'            II'1-'   '1-___'  '1 2_____________3-_'        '3
-----------------------9  '----'  '---------' '----''--'  '-------------
                      4      5                  6          8
.(63-70). ! . . . . . 4(60) . 4 . . . . ! . . . . 4 . . . . . 4(66) . . .
_________'            III'1-''1-_____''1 2_____________________________
-------------------------------'  '-------------------------------------
     9                4      3    4                7              8
. . . 4 . . . . . . . . 4 . . . 4(69) 4 . . . ! . . . 4(52) . (42). 4(44)
'3_________________'                IV '1-'   '1-___' '1_____2-___''23
-------------------------------------'  '----'  '----''-------------
            4
. . . . . . 4 . . . !(69) . !(42) . !!
_____________________________________'
-----------' '-----' '-------------'
```

## 2.5 Cerească atingere

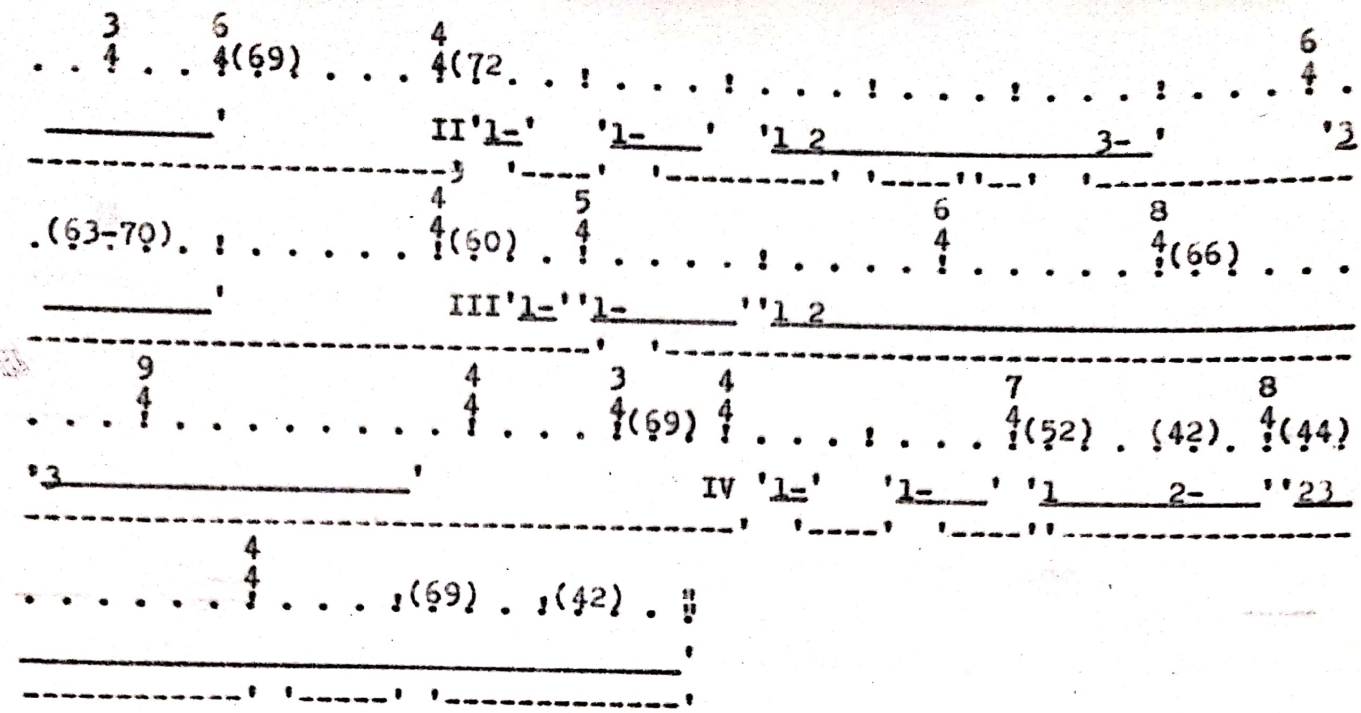
```
  4                5          6          4          6
..4(100). ! . . . 4 . . . . 4(80) . . . 4 . . . 4(88) . . . ! . . . . . !
          I'1-_'   I1____'  '2_____________'II'1-___''1-___''1_''2-''2-''2
'-' '------'  '----''----''-''-------------------------------------------
4              6          5          6          4
4(100). ! . . . 4(80) . . . 4 . . . . 4(72) . . . 4(100). ! . . . ! . . .
_________'    III'1-___''1_____2-_____2_____'                IV '1-_'
-------------------------------------------------"---" ---''------'' '--
  5          4        7(88-92)        4
. 4 . . . . 4 . . . 4 . . . . . . . 4 . . . ! . . . ! . . . ! !!
   ,1 var,              '2_____________________''
---''---''-----------' '-------------------------------'
```



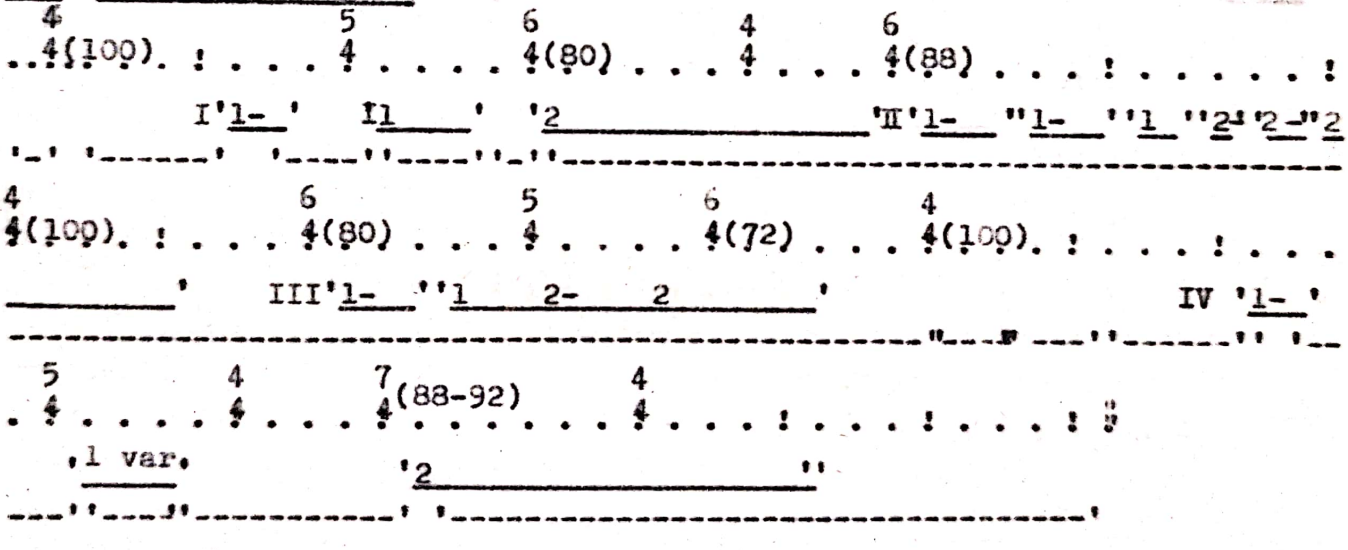
Şi aici unitatea de timp este pătrimea, măsurile (precizate) şi indicaţiile metronomice variind continuu.

## 2.6 Septemvrie

Unitatea de timp cunoaste aici trei ipostaze: optimea, pătrimea şi doimea cu măsuri şi indicaţii metronomice variate.



## 2.5 Cereasca atingere

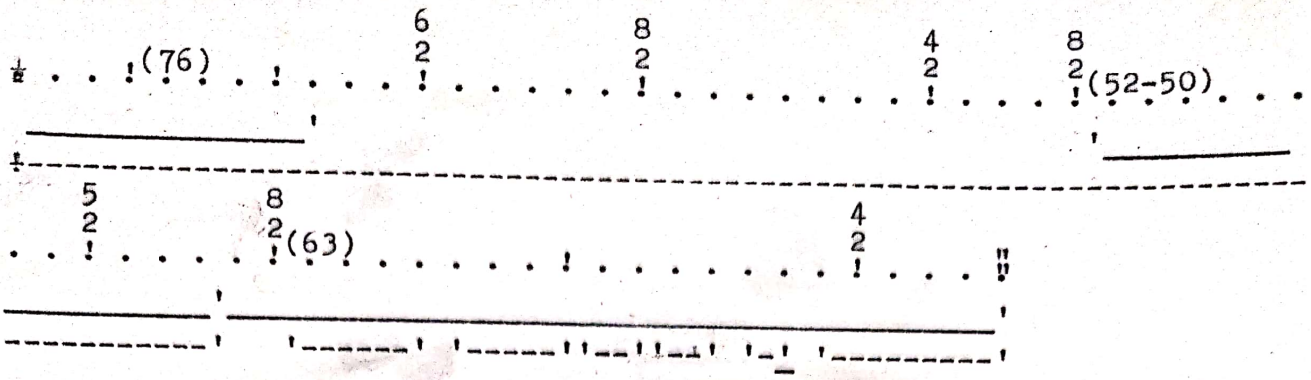


Şi aici unitatea de timp este pătrimea, măsurile (precizate) şi indicaţiile metronomice variind continuu.

## 2.6 Septemvrie

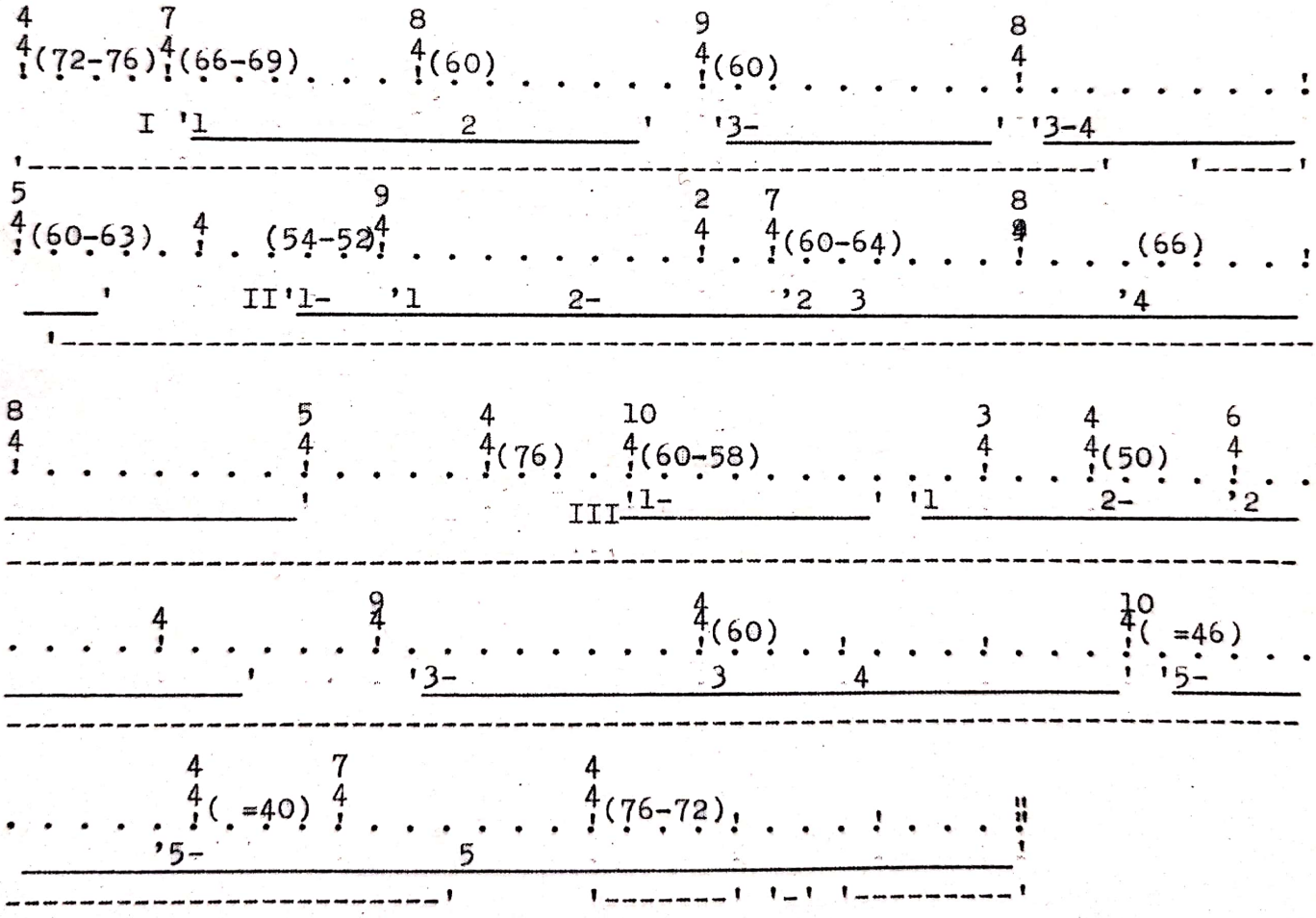
Unitatea de timp cunoaste aici trei ipostaze: optimea, pătrimea şi doimea cu măsuri şi indicaţii metronomice variate.

Scanned with OKEN Scanner



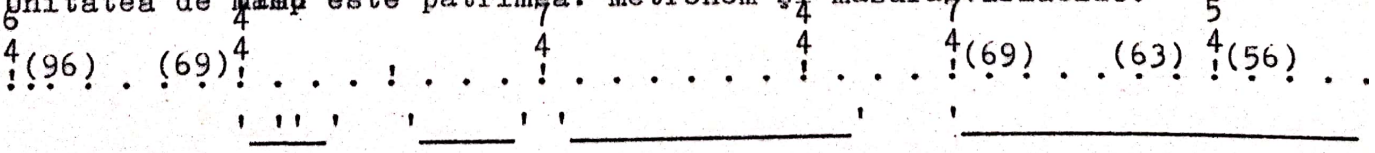
## 2.3 Unde un cântec este

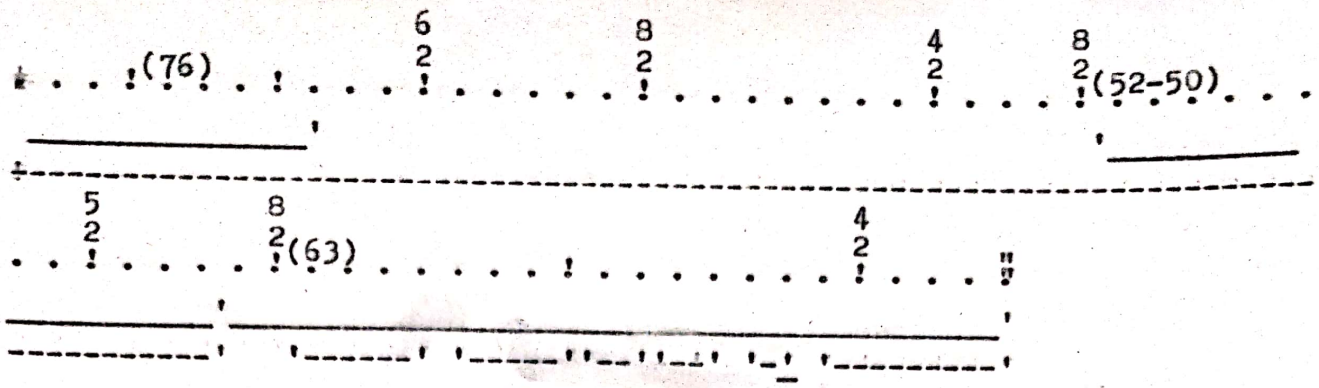
Fără măsură. Unitatea metronomică este alternativ pătrimea şi doimea. Întrucât predomină prima, am pornit analiza de la aceasta. Măsura indicată în schemă a fost pusă pentru o mai bună orientare, ţinând cont în general de reperele metronomice.



## 2.4 Lumina de ieri

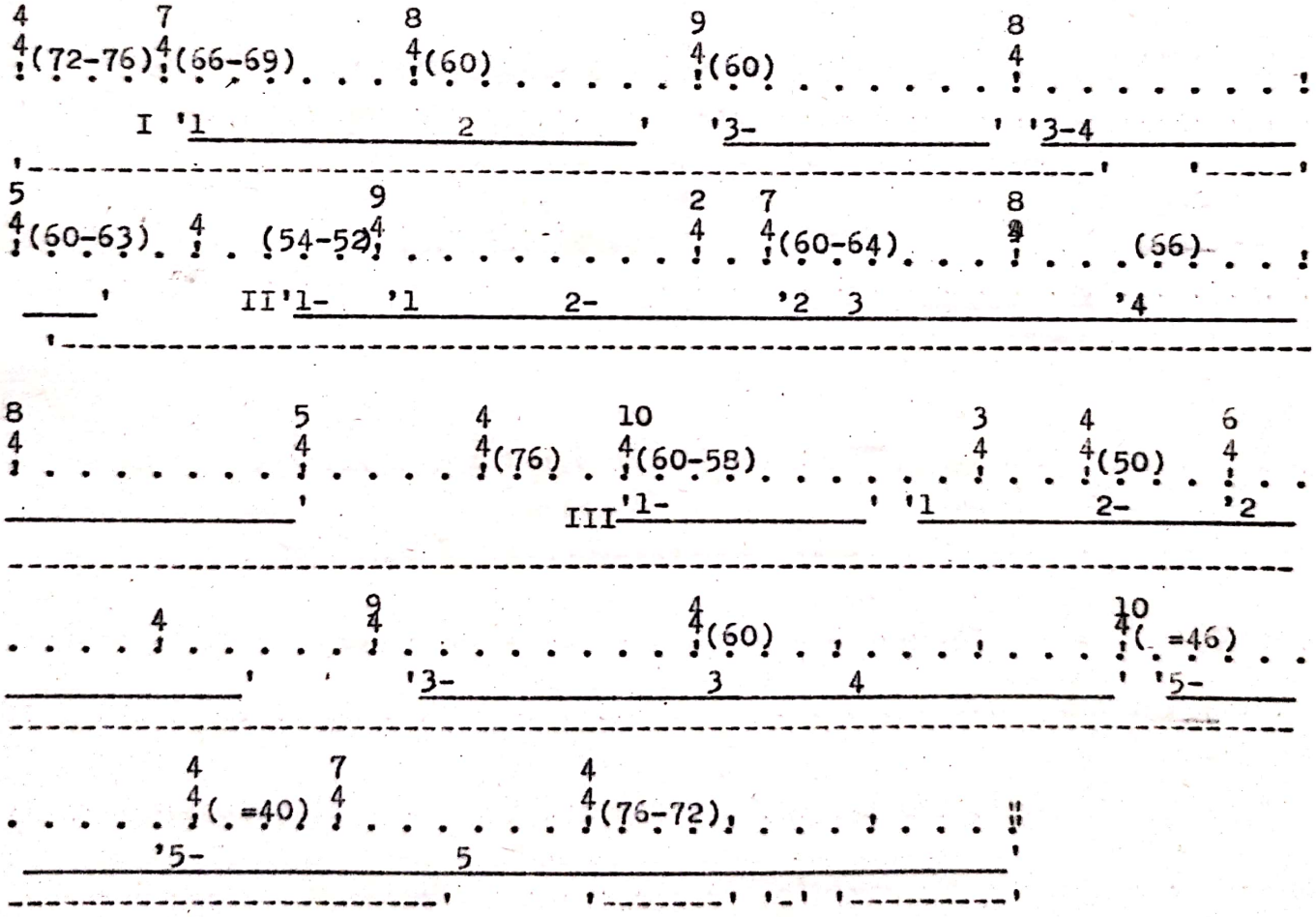
Unitatea de timp este pătrimea. Metronom şi măsură variabile.





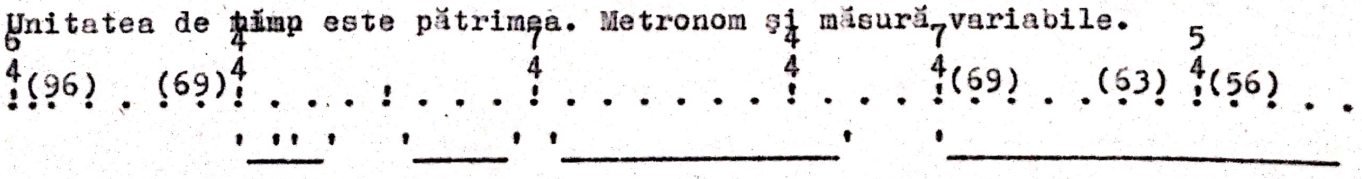

## 2.3 Unde un cântec este

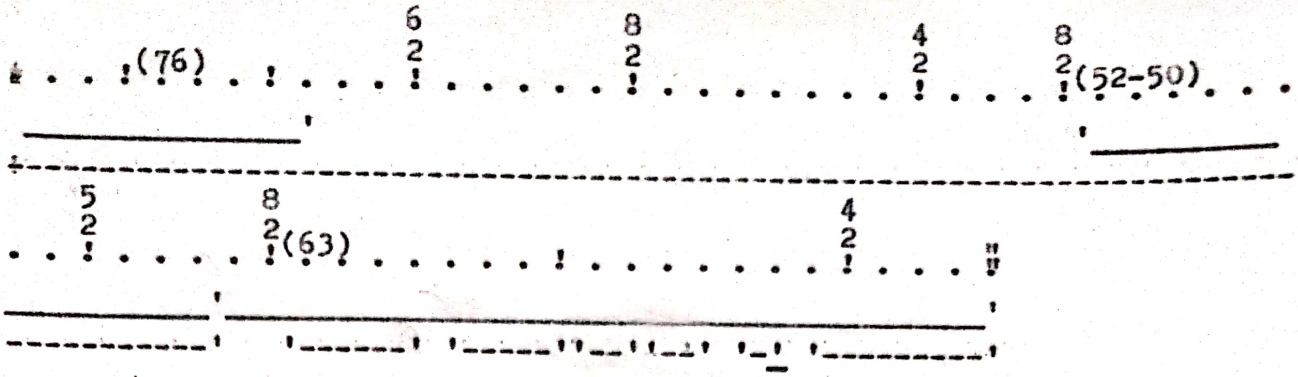
Fără măsură. Unitatea metronomică este alternativ pătrimea şi doimea. Întrucât predomină prima, am pornit analiza de la aceasta. Măsura indicată în schemă a fost pusă pentru o mai bună orientare, ţinând cont în general de reperele metronomice.




## 2.4 Lumina de ieri

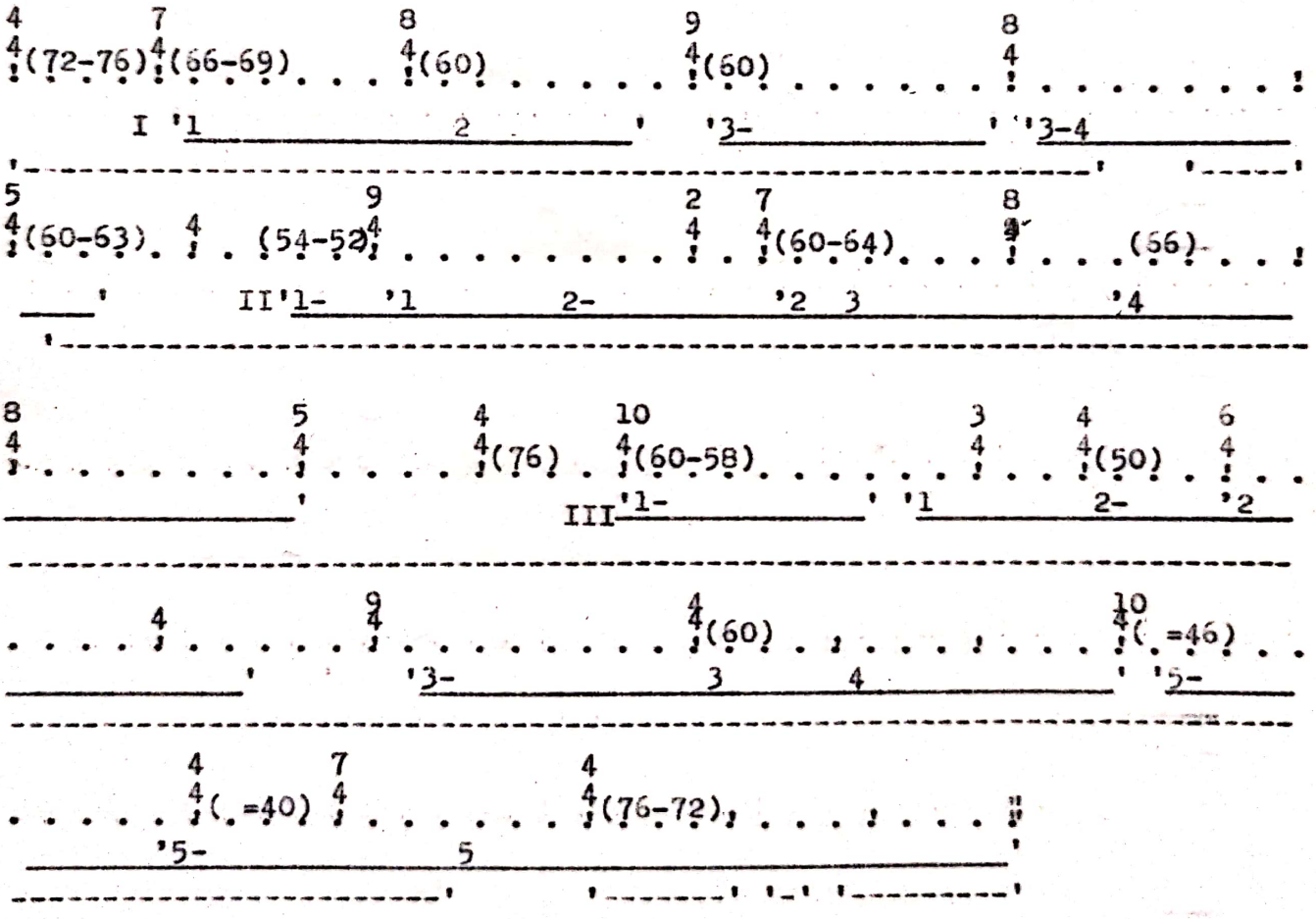
Unitatea de timp este pătrimea. Metronom şi măsură variabile.





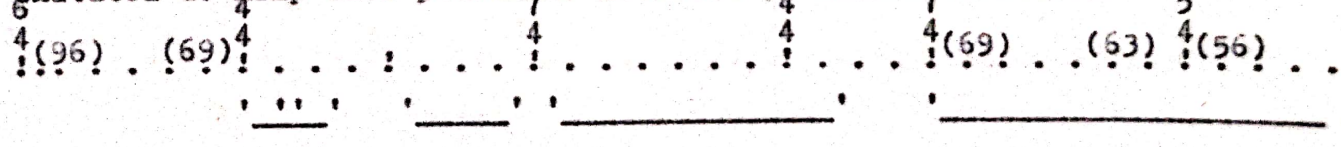

## 2.3 Unde un cântec este

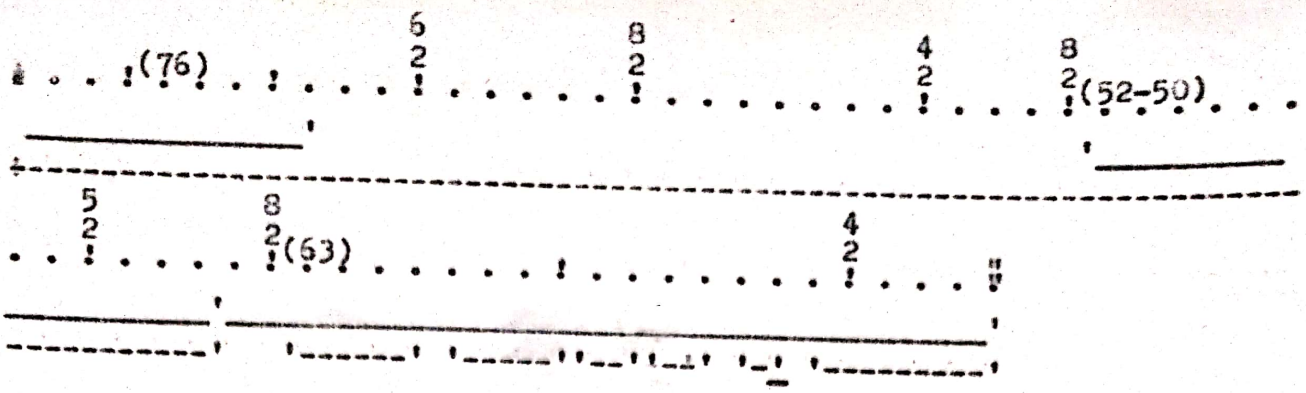
Fără măsură. Unitatea metronomică este alternativ pătrimea și doimea. Întrucât predomină prima, am pornit analiza de la aceasta. Măsura indicată în schemă a fost pusă pentru o mai bună orientare, ținând cont în general de reperele metronomice.




## 2.4 Lumina de ieri

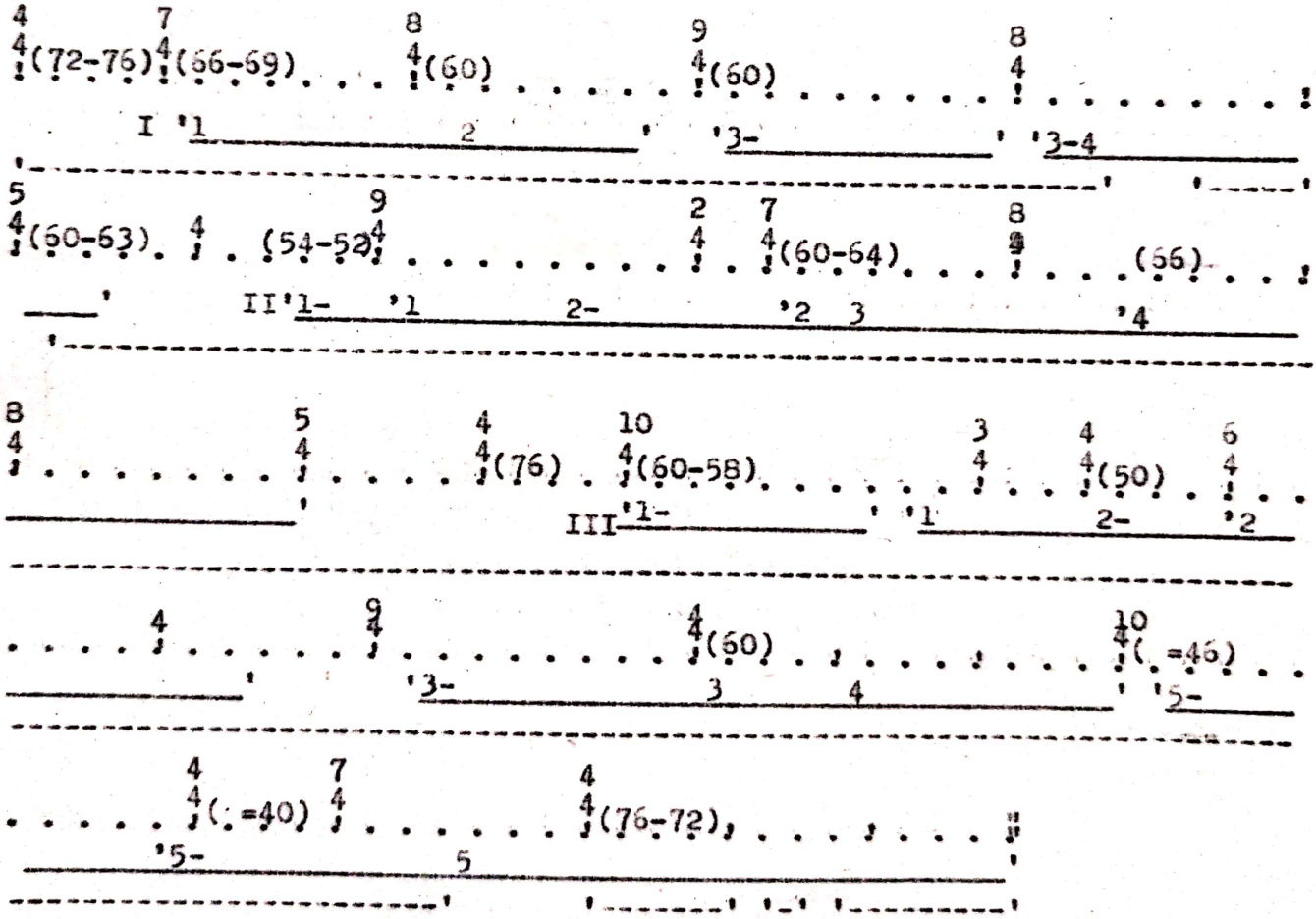
Unitatea de timp este pătrimea. Metronom și măsură variabile.





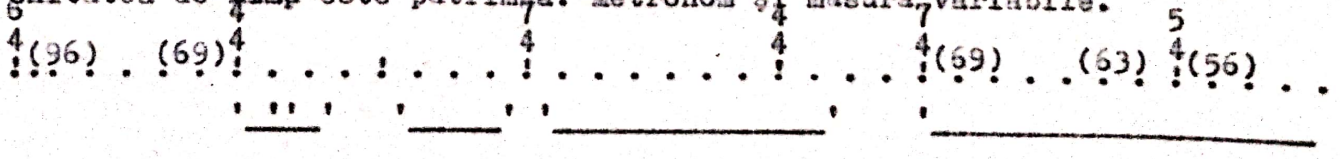

## 2.3 Unde un cântec este

Fără măsură. Unitatea metronomică este alternativ pătrimea și doimea. Întrucât predomină prima, am pornit analiza de la aceasta. Măsura indicată în schemă a fost pusă pentru o mai bună orientare, ținând cont în general de reperele metronomice.



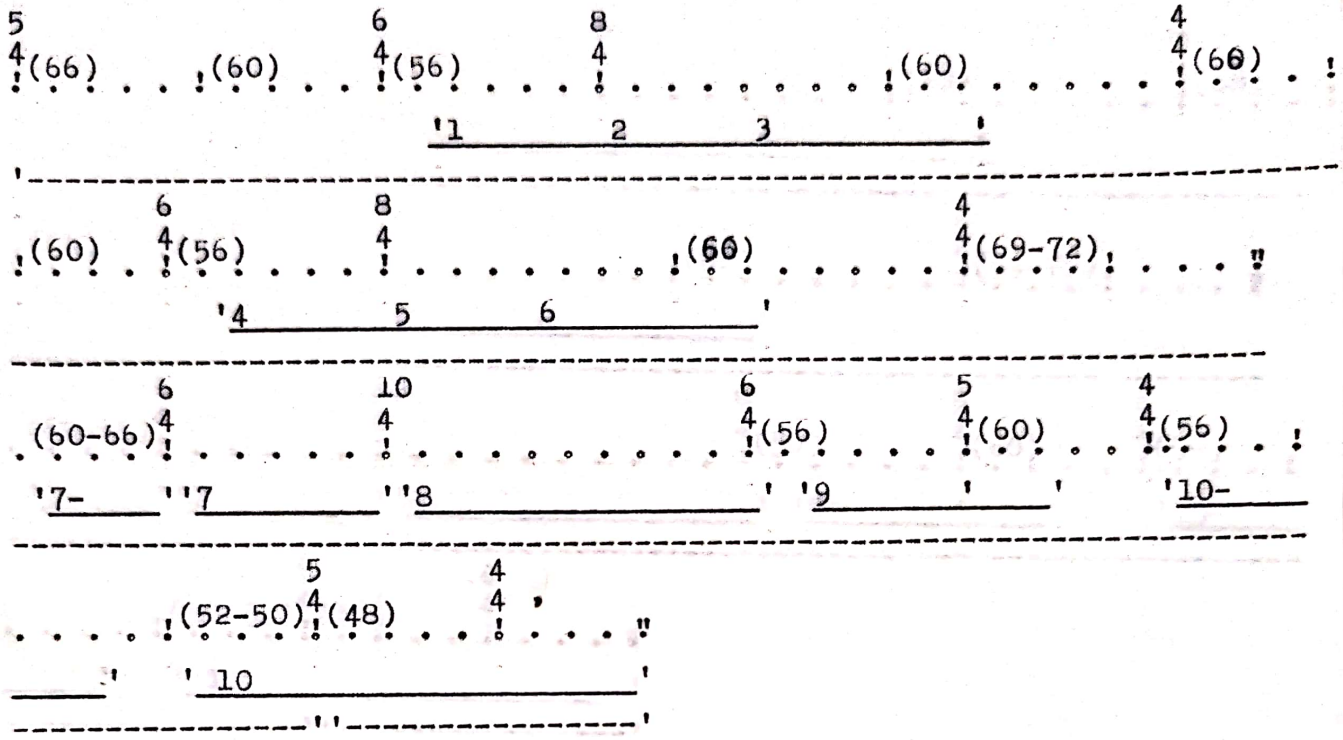

## 2.4 Lumina de ieri

Unitatea de timp este pătrimea. Metronom și măsură variabile.



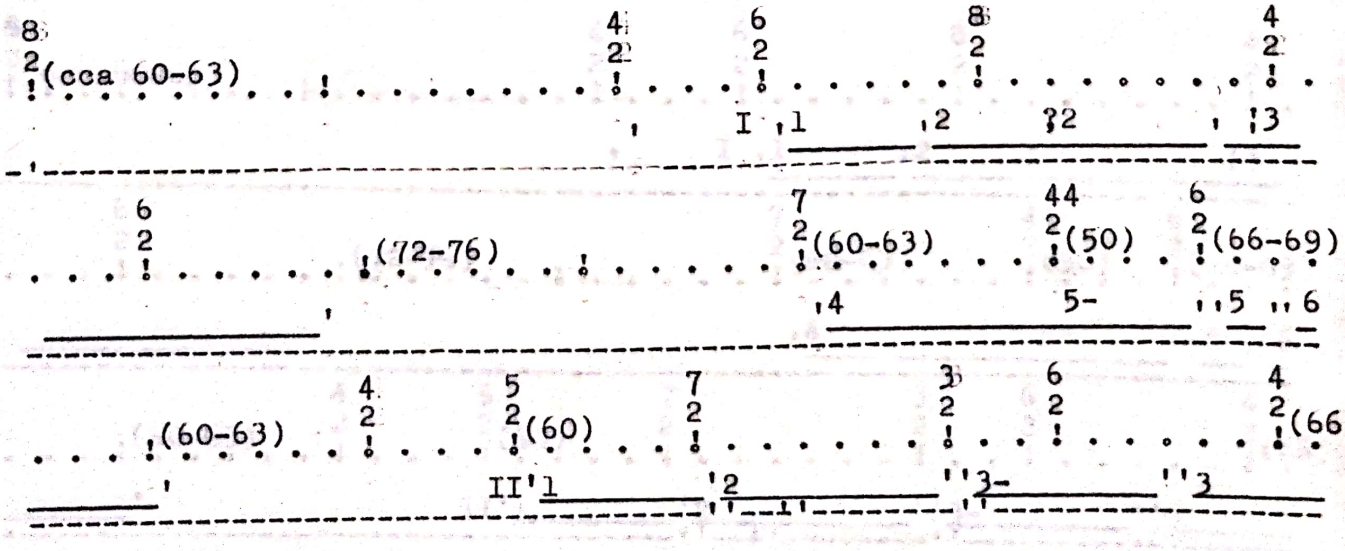
## 2.1 Cântecul obârşiei

Unitatea de timp este pătrimea, cu diferite valori şi în diferite măsuri.



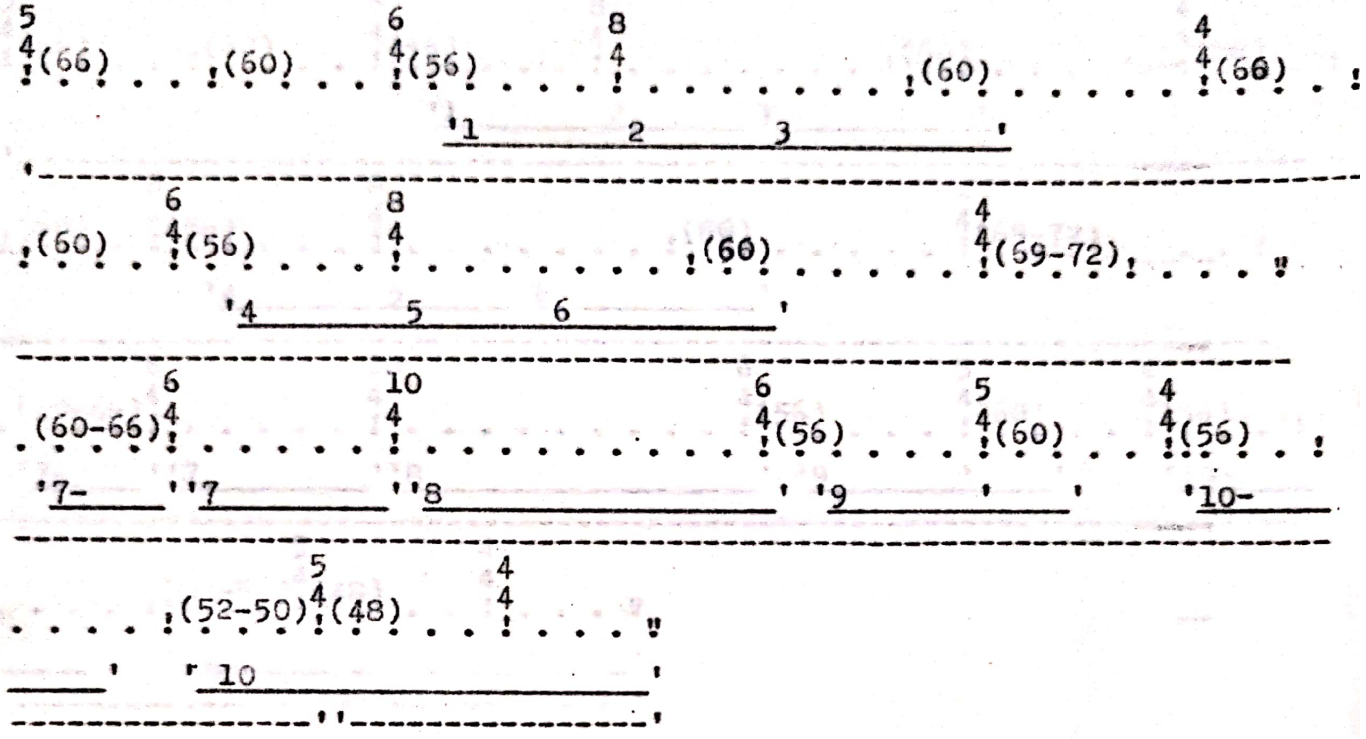
## 2.2 Lucruri suntem

Unitatea de timp este doimea, cu diferite valori metronomice şi în diferite măsuri, marcate în acest lied prin bare punctate.



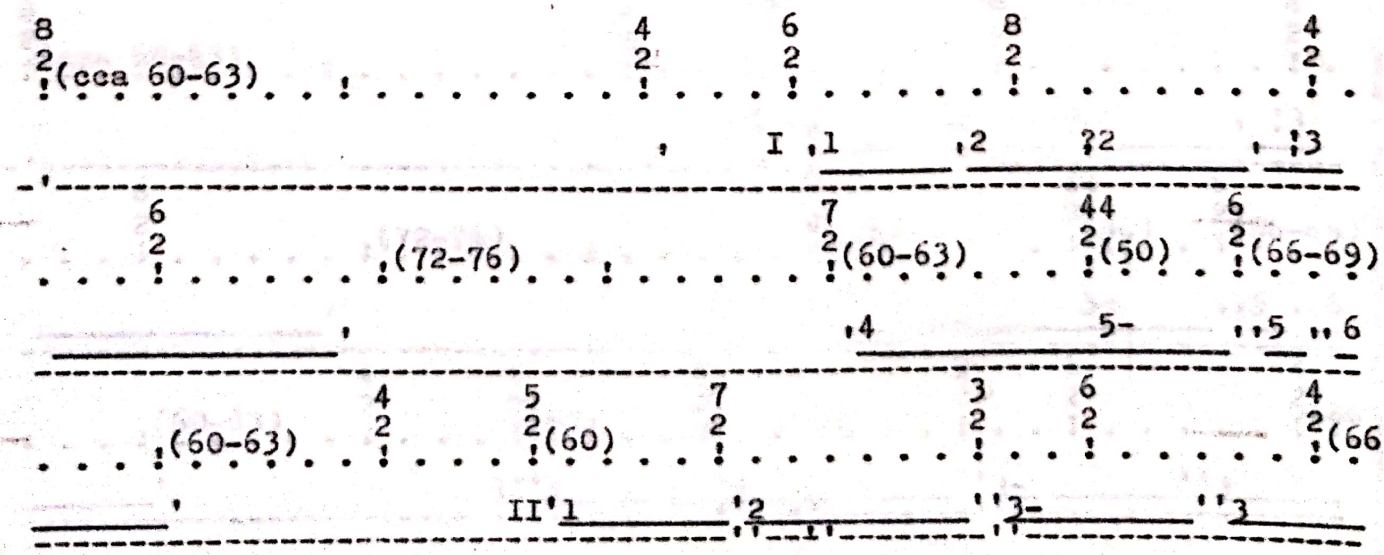
## 2.1 Cântecul obârşiei

Unitatea de timp este pătrimea, cu diferite valori şi în diferite măsuri.



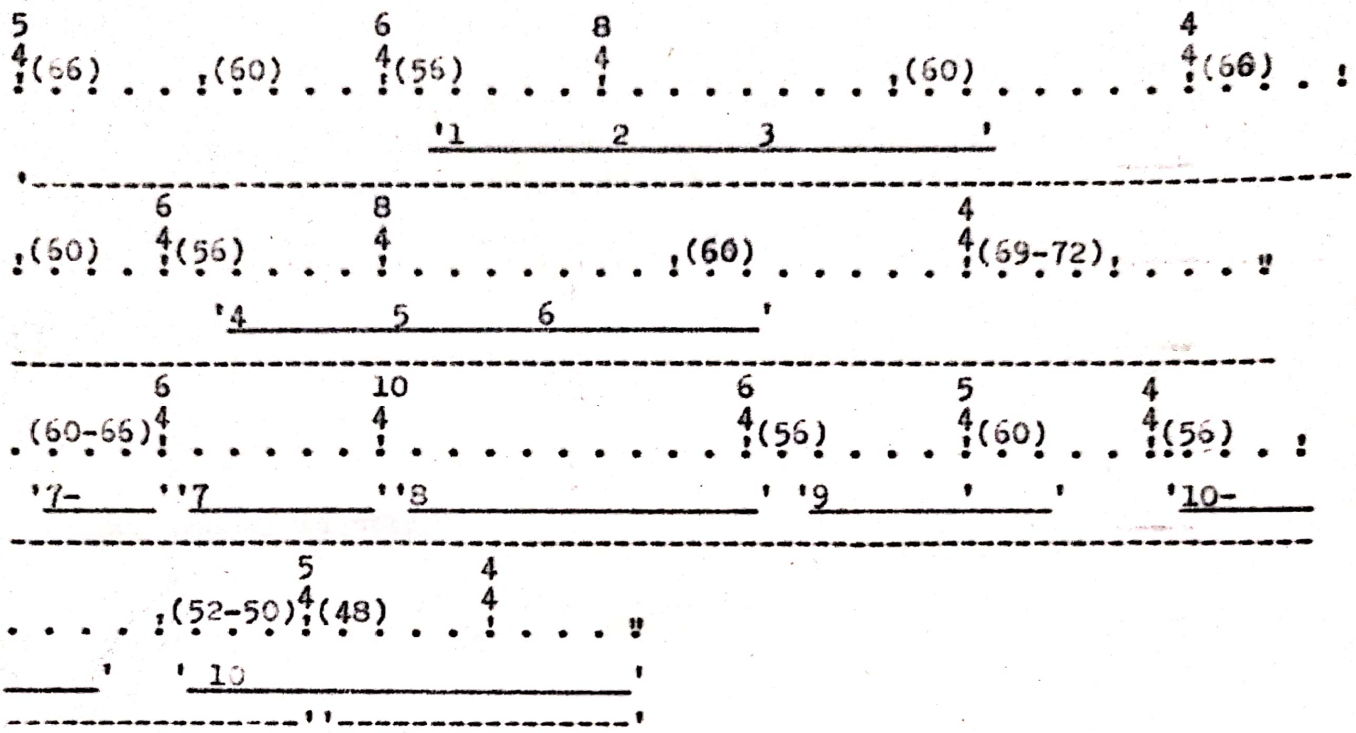
## 2.2 Lucruri suntem

Unitatea de timp este doimea, cu diferite valori metronomice şi în diferite măsuri, marcate în acest lied prin bare punctate.



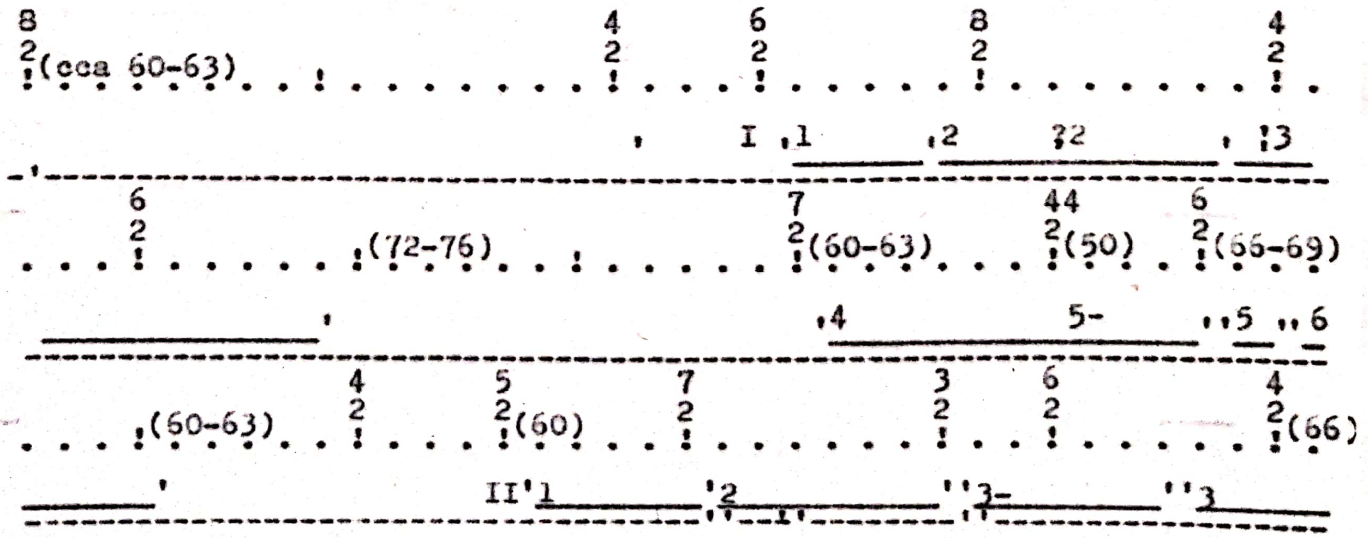
## 2.1 Cântecul obârşiei

Unitatea de timp este pătrimea, cu diferite valori şi în diferite măsuri.



## 2.2 Lucruri suntem

Unitatea de timp este doimea, cu diferite valori metronomice şi în diferite măsuri, marcate în acest lied prin bare punctate.



## I.17 Drumuri

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Cetate de veac, prăsilă de painjeni verzi | 13 | a | |
| | 2 | subt muşchi şi scocuri - | 5 | b | A |
| | 3 | Pe turn între semnele ceasului, gânditor | 13 | c | |
| | 4 | timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător. | 13 | c | |
| II | 1 | Subt bolţi de nicăiri nici un ecou. | 10 | d | |
| | 2 | Părul tău joacă în vântul | 8 | e | |
| | 3 | pe care l-am întâlnit ieri în alt oraş | 12 | f | B |
| | 4 | şi care ne-a ajuns din nou. | 8 | d | |

Modificări ale textului în preluarea muzicală:

$I_4$ pe arătător

$II_2$ joacă-n

## I.18 Semnal de toamnă

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | O voce ieri din adânc s-a-nălţat, | 10 | a | |
| | 2 | amară, amară, amară. | 9 | b | A |
| | 3 | Îngeri mulţi murind şi-au lăsat | 8 | a | |
| | 4 | lutul în ţară. | 5 | b | |
| II | 1 | Un semn pe subt cer ieri s-a dat | 8 | a | |
| | 2 | în cercul înşelăciunii. | 8 | c | $A^1$ |
| | 3 | Apoi spre Saturn au plecat | 8 | a | |
| | 4 | vântul, lăstunii. | 5 | c | |

O singură modificare în preluarea muzicală: cuvântul "ieri" din $I_1$ este eliminat.

Scanned with OKEN Scanner

## I.17 Drumuri

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cetate de veac, prăsilă de painjeni verzi | 13 | a | |
| | 2 subt muşchi şi scocuri - | 5 | b | A |
| | 3 Pe turn între semnele ceasului, gânditor | 13 | c | |
| | 4 timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător. | 13 | c | |
| II | 1 Subt bolţi de nicăiri nici un ecou. | 10 | d | |
| | 2 Părul tău joacă în vântul | 8 | e | B |
| | 3 pe care l-am întâlnit ieri în alt oraş | 12 | f | |
| | 4 şi care ne-a ajuns din nou. | 8 | d | |

Modificări ale textului în preluarea muzicală:

$I_4$ pe arătător

$II_2$ joacă-n

## I.18 Semnal de toamnă

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 O voce ieri din adânc s-a-nălţat, | 10 | a | |
| | 2 amară, amară, amară. | 9 | b | A |
| | 3 Îngeri mulţi murind şi-au lăsat | 8 | a | |
| | 4 lutul în ţară. | 5 | b | |
| II | 1 Un semn pe subt cer ieri s-a dat | 8 | a | |
| | 2 în cercul înşelăciunii. | 8 | c | $A^1$ |
| | 3 Apoi spre Saturn au plecat | 8 | a | |
| | 4 vântul, lăstunii. | 5 | c | |

O singură modificare în preluarea muzicală: cuvântul "ieri" din $I_1$ este eliminat.

Scanned with OKEN Scanner

## 1.15 Amintire

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Unde eşti astăzi, nu ştiu. | 7 |
| 2 | Vulturi treceau prin Dumnezeu deasupra noastra. | 13 |
| 3 | Alunec în amintire, e-aşa de mult de-atunci! | 14 |
| 4. | Pe culmile vechi unde soarele ieşe din pământ, | 15 |
| 5 | privirile tale erau albastre şi-nalte de tot. | 16 |
| 6 | Zvon legendar se ridica din brazi. | 10 |
| 7 | Ochi atotînţelegător era iezerul sfânt. | 14 |
| 8 | În mine se mai vorbeşte şi astăzi despre tine. | 15 |
| 9 | Din gene, ape moarte mi se preling. | 11 |
| 10 | Ar trebui să tai iarba, | 8 |
| 11 | ar trebui să tai iarba pe unde-ai trecut. | 13 |
| 12 | Cu coasa tăgăduirei pe umăr | 11 |
| 13 | în cea din urmă tristeţe mă-ncing. | 10 |

## 1.16 Elegie

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Tremură aceeaşi apă şi frunză | 11 | a | |
| | 2 | la bătăile aceluiaşi ceas. | 10 | b | A |
| | 3 | În ce tarâm şi-n ce somn te-ai oprit? | 10 | c | |
| | 4 | Cerească subt ce iarb-ai rămas? | 9 | b | |
| II | 1 | Se revarsă în mine drumurile | 11 | d | |
| | 2 | toate pe cari ai umblat. | 7 | e | |
| | 3 | Oglinda-ţi mai păstrează chipul | 9 | f | B |
| | 4 | şi după ce-ai plecat. | 6 | e | |
| III | 1 | Fără gând, fără-ndemn, fără glas, | 9 | b | |
| | 2 | cu mâneca şterg ochiuri ude. | 9 | g | $A^1$ |
| | 3 | Un vecin prin zidul meu aude | 10 | g | |
| | 4 | răbdarea neagră a aceluiaşi pas. | 11 | b | |

Schimbări în text:

1.15
- 1 - azi
- 11 - unde ai
- 13 - mă încing

1.16
- $I_4$ - iarbă ai
- $II_2$ - care
- $II_4$ - ce ai
- $III_1$ - fără îndemn

## 1.13 Dorul-dor

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cel mai adânc din doruri | 7 | a | |
| | 2 e dorul-dor. | 4 | B | A |
| | 3 Acela care n-are amintire | 11 | c | |
| | 4 şi nici speranţă, dorul-dor. | 8 | $B^1$ | |
| II | 1 Pe-un drum ne duce dorul-dor | 8 | $B^2$ | |
| | 2 pe-un drum | 2 | $d(B^2)$ | $A^1$ |
| | 3 ce dincolo de orice călător | 10 | b | |
| | 4 mai are-o prelungire. | 7 | c | |
| III | 1 Nesfârşit e dorul-dor. | 7 | $B^3$ | B |
| | Bate-n valea tuturor. | 7 | b | |

## 1.14 Răboj

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ţin răboj în duh arhaic. | 8 | a | |
| | 2 Număr ca ciobanul | 6 | b | A |
| | 3 câte-s albe, câte-s negre | 8 | c | |
| | 4 zilele tot anul. | 6 | b | |
| II | 1 Număr paşii, ai frumoasei, | 8 | d | |
| | 2 până-n pragul uşii. | 6 | e | $A^1$ |
| | 3 Stele număr câte are | 8 | f | |
| | 4 cuibul Găinuşii. | 6 | e | |
| III | 1 Câte sunt, de toate, număr, | 8 | g | |
| | 2 amăgiri şi fumuri. | 6 | h | $A^2$ |
| | 3 Ziua-ntreagă număr, număr | 8 | g | |
| | 4 rătăciri şi drumuri. | 6 | h | |
| IV | 1 Număr pietrele pe care | 8 | f | |
| | 2 mândra trece vadul | 6 | i | $A^3$ |
| | 3 şi păcate pentru care | 8 | f | |
| | 4 mă va arde iadul. | 6 | i | |

Scanned with OKEN Scanner

## 1.13 Dorul-dor

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cel mai adânc din doruri | 7 | a | |
| | 2 e dorul-dor. | 4 | B | A |
| | 3 Acela care n-are amintire | 11 | c | |
| | 4 şi nici speranţă, dorul-dor. | 8 | $B^1$ | |
| II | 1 Pe-un drum ne duce dorul-dor | 8 | $B^2$ | |
| | 2 pe-un drum | 2 | $d(B^2)$ | $A^1$ |
| | 3 ce dincolo de orice călător | 10 | b | |
| | 4 mai are-o prelungire. | 7 | c | |
| III | 1 Nesfârşit e dorul-dor. | 7 | $B^3$ | |
| | Bate-n valea tuturor. | 7 | b | B |

## 1.14 Răboj

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ţin răboj în duh arhaic. | 8 | a | |
| | 2 Număr ca ciobanul | 6 | b | A |
| | 3 câte-s albe, câte-s negre | 8 | c | |
| | 4 zilele tot anul. | 6 | b | |
| II | 1 Număr paşii, ai frumoasei, | 8 | d | |
| | 2 până-n pragul uşii. | 6 | e | $A^1$ |
| | 3 Stele număr câte are | 8 | f | |
| | 4 cuibul Găinuşii. | 6 | e | |
| III | 1 Câte sunt, de toate, număr, | 8 | g | |
| | 2 amăgiri şi fumuri. | 6 | h | $A^2$ |
| | 3 Ziua-ntreagă număr, număr | 8 | g | |
| | 4 rătăciri şi drumuri. | 6 | h | |
| IV | 1 Număr pietrele pe care | 8 | f | |
| | 2 mândra trece vadul | 6 | i | $A^3$ |
| | 3 şi păcate pentru care | 8 | f | |
| | 4 mă va arde iadul. | 6 | i | |

Scanned with OKEN Scanner

## I.13 Dorul-dor

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Cel mai adânc din doruri | 7 | a | |
| | 2 e dorul-dor. | 4 | B | A |
| | 3 Acela care n-are amintire | 11 | c | |
| | 4 şi nici speranţă, dorul-dor. | 8 | $B^1$ | |
| II | 1 Pe-un drum ne duce dorul-dor | 8 | $B^2$ | |
| | 2 pe-un drum | 2 | $d(B^2)$ | $A^1$ |
| | 3 ce dincolo de orice călător | 10 | b | |
| | 4 mai are-o prelungire. | 7 | c | |
| III | 1 Nesfârşit e dorul-dor. | 7 | $B^3$ | B |
| | Bate-n valea tuturor. | 7 | b | |

## I.14 Răboj

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ţin răboj în duh arhaic. | 8 | a | |
| | 2 Număr ca ciobanul | 6 | b | A |
| | 3 câte-s albe, câte-s negre | 8 | c | |
| | 4 zilele tot anul. | 6 | b | |
| II | 1 Număr paşii, ai frumoasei, | 8 | d | |
| | 2 până-n pragul uşii. | 6 | e | $A^1$ |
| | 3 Stele număr câte are | 8 | f | |
| | 4 cuibul Găinuşii. | 6 | e | |
| III | 1 Câte sunt, de toate, număr, | 8 | g | |
| | 2 amăgiri şi fumuri. | 6 | h | $A^2$ |
| | 3 Ziua-ntreagă număr, număr | 8 | g | |
| | 4 rătăciri şi drumuri. | 6 | h | |
| IV | 1 Număr pietrele pe care | 8 | f | |
| | 2 mândra trece vadul | 6 | i | $A^3$ |
| | 3 şi păcate pentru care | 8 | f | |
| | 4 mă va arde iadul. | 6 | i | |

Scanned with OKEN Scanner

## I.11 Cântec în doi

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Şi vine toamna iar | 6 | a | |
| | 2 | ca dup-un psalm aminul. | 7 | b | A |
| | 3 | Doi suntem gata să gustăm | 8 | c | |
| | 4 | cu miere-amestecat veninul. | 9 | b | |
| II | 1 | Doi suntem gata s-ajutăm | 8 | c | |
| | 2 | brânduşile ardorii | 7 | d | B |
| | 3 | să înflorească iar în noi | 8 | e | |
| | 4 | şi-n toamna aceasta de apoi. | 9 | e | |
| III | 1 | Doi suntem când cu umbra lor | 8 | f | |
| | 2 | ne împresoară-n lume norii. | 9 | d | $B^1$ |
| | 3 | Ce gânduri are soarele cu noi - | 10 | e | |
| | 4 | nu ştim, dar suntem doi. | 6 | e | |

Modificări în preluarea muzicală:

$II_4$ toamn-aceasta

## I.12 Cântec în noapte

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Pietre-n cale, mereu pietre. | 8 | A | |
| | 2 | Nime-n beznă nu mă-ndreaptă. | 8 | b | A |
| | 3 | Pân'la tine nici o piatră | 8 | c | |
| | 4 | nu mai vrea să-mi fie treaptă. | 8 | b | |
| II | 1 | Pietre sunt şi iarăşi pietre. | 8 | A' | |
| | 2 | Pe poteca mea de dor | 7 | d | $A^1$ |
| | 3 | greu se lasă, greu se lasă | 8 | e | |
| | 4 | Dumnezeul pietrelor. | 7 | d | |
| III | 1 | Lung e drumul, ceasul lung. | 7 | f | |
| | 2 | Rogu-mă, mă rog într-una, | 8 | g | B |
| | 3 | noaptea să-mi ajute Luna | 8 | g | |
| | 4 | pân'la tine să ajung. | 7 | f | |

Scanned with OKEN Scanner

## I.9 Cap aplecat

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Mă îndemn să fiu | 5 | a |
| | 2 | şi o clipă mai sânt. | 6 | b |
| | 3 | Undeva în câmp | 5 | c |
| | 4 | a murit fratele vânt. | 7 | b |
| II | 1 | Toamna sângerează | 6 | d |
| | 2 | peste un mers bătrân. | 6 | e |
| | 3 | Printre umbre prelungi | 6 | f |
| | 4 | rostul mi-amân. | 4 | e |
| III | 1 | Spre nu ştiu ce sfârşit | 6 | g |
| | 2 | un zbor s-a întins. | 5 | h |
| | 3 | Cu pâlpâit de sfeşnic | 7 | i |
| | 4 | un copac s-a stins. | 5 | h |
| IV | 1 | În fântână mi-aplec | 6 | j |
| | 2 | gând şi cuvânt. | 4 | b |
| | 3 | Ceru-şi deschide | 5 | k |
| | 4 | un ochi în pământ. | 5 | b |

Modificări în preluarea textului:

$I_3$ "pe câmp" în loc de "în câmp" (posibilă greşeală de tipar)

$II_2$ peste-un

$II_4$ îmi amân

## I.10 Ermetism

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Un text şi-o melodie | 7 | a |
| | 2 | e iubita mea, | 5 | B |
| | 3 | cuvânt acoperit de cântec, | 9 | c |
| | 4 | cuvânt ce nu-l pot descifra. | 8 | b |
| II | 1 | Un text ce nu se cântă | 7 | $d(a^1)$ |
| | 2 | e iubita mea. | 5 | B |
| | 3 | Ghicesc oleac' cuvântul | 7 | e |
| | 4 | dar nu-l pot descifra. | 6 | b |
| III | 1 | Mă-nduplecă şi cântul | 7 | f |
| | 2 | dar inima mi-e grea, | 6 | b |
| | 3 | ca piatra, ca pământul, | 7 | f |
| | 4 | că nu aud cuvântul. | 7 | f |

Scanned with OKEN Scanner

## I.9 Cap aplecat

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Mă îndemn să fiu | 5 | a |
| | 2 | şi o clipă mai sânt. | 6 | b |
| | 3 | Undeva în câmp | 5 | c |
| | 4 | a murit fratele vânt. | 7 | b |
| II | 1 | Toamna sângerează | 6 | d |
| | 2 | peste un mers bătrân. | 6 | e |
| | 3 | Printre umbre prelungi | 6 | f |
| | 4 | rostul mi-amân. | 4 | e |
| III | 1 | Spre nu ştiu ce sfârşit | 6 | g |
| | 2 | un zbor s-a întins. | 5 | h |
| | 3 | Cu pâlpâit de sfeşnic | 7 | i |
| | 4 | un copac s-a stins. | 5 | h |
| IV | 1 | În fântână mi-aplec | 6 | j |
| | 2 | gând şi cuvânt. | 4 | b |
| | 3 | Ceru-şi deschide | 5 | k |
| | 4 | un ochi în pământ. | 5 | b |

Modificări în preluarea textului:

$I_3$ "pe câmp" în loc de "în câmp" (posibilă greşeală de tipar)

$II_2$ peste-un

$II_4$ îmi amân

## I.10 Ermetism

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Un text şi-o melodie | 7 | a |
| | 2 | e iubita mea, | 5 | B |
| | 3 | cuvânt acoperit de cântec, | 9 | c |
| | 4 | cuvânt ce nu-l pot descifra. | 8 | b |
| II | 1 | Un text ce nu se cântă | 7 | $d(a^1)$ |
| | 2 | e iubita mea. | 5 | B |
| | 3 | Ghicesc oleac' cuvântul | 7 | e |
| | 4 | dar nu-l pot descifra. | 6 | b |
| III | 1 | Mă-nduplecă şi cântul | 7 | f |
| | 2 | dar inima mi-e grea, | 6 | b |
| | 3 | ca piatra, ca pământul, | 7 | f |
| | 4 | că nu aud cuvântul. | 7 | f |

Scanned with OKEN Scanner

## I.7 Somn

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Noapte întreagă. Dănţuiesc stele în iarbă. | 13 | a |
| 2 | Se retrag în pădure şi-n peşteri potecile, | 14 | b |
| 3 | gornicul nu mai vorbeşte. | 8 | c |
| 4 | Buhe sure s-aşează ca urme pe brazi. | 12 | d |
| 5 | În întunericul fără martori | 10 | e |
| 6 | se liniştesc păsări, sânge, ţară | 10 | f |
| 7 | şi aventuri în cari veşnic recazi. | 10 | d |
| 8 | Dăinuie un suflet în adieri | 10 | g |
| 9 | fără azi, | 3 | d |
| 10 | fără ieri. | 3 | g |
| 11 | Cu zvonuri surde prin arbori | 8 | h |
| 12 | se ridică veacuri fierbinţi. | 8 | i |
| 13 | În somn sângele meu ca un val | 9 | j |
| 14 | se trage din mine | 6 | k |
| 15 | înapoi în părinţi. | 6 | i |

O singură modificare în preluarea muzicală:
5 "fără de martori"

## I.8 Fum căzut

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | S-aude zbor scurt şi zadarnic | 9 | a |
| 2 | de gâşte peste pajişti reci. | 8 | b |
| 3 | Undeva un cântec se pătrunde | 10 | c |
| 4 | de chemări de veci. | 5 | b |
| 5 | Un fluier seacă, altul nu s-arată. | 11 | d |
| 6 | Aleluia, privirea mi se umple de păsări şi vânt, | 16 | e |
| 7 | vieţii nu i-am rămas dator nici un gând | 11 | e |
| 8 | dar i-am rămas dator vieaţa toată. | 10 | d |
| 9 | Cu mişcări oprite ades' | 8 | f |
| 10 | văd bolţi prăbuşite în apă. | 9 | g |
| 11 | Din frunzele satului ies | 8 | f |
| 12 | ca dintr-o biblică şatră. | 8 | h |
| 13 | Aleluia, astăzi ca niciodată | 11 | d |
| 14 | sunt fratele obosit | 7 | i |
| 15 | al cerului de jos | 6 | j |
| 16 | şi-al fumului căzut din vatră. | 9 | h |

Modificări în preluarea muzicală: 6 - şi de vânt; 7 - vi-e-ţii (împărţire în silabe corespunzând variantei blagiene "vieaţa" din v.8); 9- opri-te-ades; 13 - "azi" în loc de "astăzi".

Scanned with OKEN Scanner

## I.7 Somn

| | | |
|---|---|---|
| 1 Noapte întreagă. Dănţuiesc stele în iarbă. | 13 | a |
| 2 Se retrag în pădure şi-n peşteri potecile, | 14 | b |
| 3 gornicul nu mai vorbeşte. | 8 | c |
| 4 Buhe sure s-aşează ca urme pe brazi. | 12 | d |
| 5 În întunericul fără martori | 10 | e |
| 6 se liniştesc păsări, sânge, ţară | 10 | f |
| 7 şi aventuri în cari veşnic recazi. | 10 | d |
| 8 Dăinuie un suflet în adieri | 10 | g |
| 9 fără azi, | 3 | d |
| 10 fără ieri. | 3 | g |
| 11 Cu zvonuri surde prin arbori | 8 | h |
| 12 se ridică veacuri fierbinţi. | 8 | i |
| 13 În somn sângele meu ca un val | 9 | j |
| 14 se trage din mine | 6 | k |
| 15 înapoi în părinţi. | 6 | i |

O singură modificare în preluarea muzicală:
5 "fără de martori"

## I.8 Fum căzut

| | | |
|---|---|---|
| 1 S-aude zbor scurt şi zadarnic | 9 | a |
| 2 de gâşte peste pajişti reci. | 8 | b |
| 3 Undeva un cântec se pătrunde | 10 | c |
| 4 de chemări de veci. | 5 | b |
| 5 Un fluier seacă, altul nu s-arată. | 11 | d |
| 6 Aleluia, privirea mi se umple de păsări şi vânt, | 16 | e |
| 7 vieţii nu i-am rămas dator nici un gând | 11 | e |
| 8 dar i-am rămas dator vieaţa toată. | 10 | d |
| 9 Cu mişcări oprite ades' | 8 | f |
| 10 văd bolţi prăbuşite în apă. | 9 | g |
| 11 Din frunzele satului ies | 8 | f |
| 12 ca dintr-o biblică şatră. | 8 | h |
| 13 Aleluia, astăzi ca niciodată | 11 | d |
| 14 sunt fratele obosit | 7 | i |
| 15 al cerului de jos | 6 | j |
| 16 şi-al fumului căzut din vatră. | 9 | h |

Modificări în preluarea muzicală: 6 - şi de vânt; 7 - vi-e-ţii (împărţire în silabe corespunzând variantei blagiene "vieaţa" din v.8); 9- opri-te-ades; 13 - "azi" în loc de "astăzi".

Scanned with OKEN Scanner

## I.5 Cerească atingere

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Ce arătare! Ah, ce lumină! | 10 | a | A | |
| | 2 Stea alb-a căzut în grădină, | 9 | a | | |
| II | 1 necăutată, neașteptată, noroc, | 12 | b | B | |
| | 2 săgeată, floare și foc. | 7 | b | | |
| III | 1 În iarbă înaltă, în mare mătasă | 12 | c | C ($A^1$) → | înrudire de sens |
| | 2 căzu din a veacului casă. | 9 | c | | |
| IV | 1 S-a-ntors, ah, în lume o stea. | 8 | d | D (C) | |
| | 2 Mi-s mâinile arse de ea. | 8 | d | | |

În preluarea muzicală se modifică:

$II_1$ "necăutată" împărțit în silabe: ne-cău-ta-tă în loc de ne-că-u-ta-tă

$III_1$ iarbă-naltă

$IV_2$ "S-a-ntors în lume, s-a-ntors o stea"

## I.6 Septemvrie

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 Prin ceasul verde-al pădurii | 8 | a | | |
| | 2 otrăvuri uitate adie. | 9 | b | A | |
| | 3 Cresc lângă ochiuri ciudate | 8 | c | | |
| | 4 brândușii cu viață târzie. | 8 | b | | |
| II | 1 Cântecul vechi înc-odată | 8 | d | | |
| | 2 vrea șipotul să și-l învețe. | 9 | e | B | |
| | 3 În jilavul mușchi mi se-mbie | 9 | b | | |
| | 4 păreri șterse de tinerețe. | 9 | e | | |
| III | 1 Mari turme cu clopote vin | 8 | f | | |
| | 2 prin amurgul gorunilor sferici, | 10 | g | C | |
| | 3 în codru stârnind ca un zvon | 8 | h | | |
| | 4 de trecute, pierdute biserici. | 10 | g | | |
| IV | 1 Înalt unicorn fără glas | 8 | i | | |
| | 2 s-a oprit spre-asfințit să asculte. | 10 | j | D | |
| | 3 Subt bolțile-adânci mă omoară | 9 | k | | |
| | 4 pădurea cu tulnice multe. | 9 | j | | |

Modificări în preluarea muzicală:

$I_1$ verde al

$I_4$ vi-ea-tă

$IV_2$ spre asfințit s-asculte

## 1.3 Unde un cântec este

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Un zeu de cântă, cum se-ntâmplă câteodat', | 12 | a | |
| | 2 | n-atinge doar cu degeteleeo liră. | 11 | b | A |
| | 3 | El îşi destramă-n vânt fiinţa toată. Rând | 12 | c | |
| | 4 | pe rând, sub crug albastru se resfiră. | 11 | b | |
| II | 1 | Nemaiavând figură şi nici umbră-chip, | 12 | d | |
| | 2 | o adiere numai, şi pierind | 10 | e | $A^1$ |
| | 3 | aproape cu mireasma floarei, vrajă-vânt, | 12 | c | |
| | 4 | el trece peste coardele de-argint. | 10 | e | |
| III | 1 | Unde un cântec este, e şi pierdere, | 12 | f | |
| | 2 | zeiască, dulce pierdere de sine. | 11 | g | B |
| | 3 | Dar cel ce-ascultă dobândeşte viu contur | 12 | h | |
| | 4 | în armoniile treptat depline | 11 | i | |
| | 5 | un templu, un menhir, sau crin devine. | 11 | i | |

În preluarea muzicală apar următoarele modificări ale textului:

$I_1$ se întâmplă
$I_2$ degetele o
$I_3$ "cânt" în loc de "vânt"
$I_4$ "crâng" în loc de "crug" (posibilă greşeală de tipar)
$III_3$ ce ascultă

## 1.4 Lumina de ieri

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A |
| | 2 | un cer trecut, ajunul apus. Cât de-aplecată | 14 | | b |
| | 3 | e fruntea menită-nălţărilor altădată! | 14 | | b |
| II | 1 | Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A |
| | 2 | aurore, ce-au fost, ţâşnitoare, aprinse | 12 | (13) | c |
| | 3 | fântâni - azi cu ape legate şi-nvinse. | 12 | | c |
| III | 1 | Caut, nu ştiu ce caut. Caut | 6 | | A |
| | 2 | o oră mare rămasă în mine fără făptură | 16 | | d |
| | 3 | ca pe-un ulcior mort o urmă de gură. | 11 | | d |
| IV | 1 | Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri, | 10 | | $A^1$ (e) |
| | 2 | subt trecutele, caut | 6½ | | a |
| | 3 | lumina stinsă pe care-o tot laud. | 10 | | a |

În preluarea muzicală următoarele modificări ale textului:

$I_2$ de aplecată
$I_3$ înălţărilor

Scanned with OKEN Scanner

## 1.1 Cântecul obârşiei

| | | Nr.silabe | Rima şi forma |
|---|---|---|---|
| 1 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 2 | nici o apă nu se-ntoarce | 8 | b A |
| 3 | decât sub chip de nor. | 6 | c |
| 4 | La obârşie, la izvor | 8 | A |
| 5 | nici un drum nu se întoarce | 8 | $b^1$ $A^1$ |
| 6 | decât în chip de dor. | 6 | $c^1$ |
| 7 | O, drum şi ape, nor şi dor | 8 | $c^2(c+c^1)$ |
| 8 | ce voi fi când m-oi întoarce | 8 | $b^2$ B |
| 9 | la obârşie, la izvor? | 8 | A |
| 10 | Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor? | 9 | $c^3(b^2+c+c^1)$ |

## 1.2 Lucruri suntem

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Lucruri suntem printre lucruri. | 8 | | a |
| | 2 | Aproape suflete suntem, noi doi, | 10 | A | b |
| | 3 | prin soartă asemenea tuturor. | 10 | | c A |
| | 4 | Lucruri suntem, ce poartă în ele, | 10 | | d |
| | 5 | gânduri ca pietrele, uneori stele, | 11 | $A^1$ | d |
| | 6 | şi totdeauna un dor. | 7 | | c |
| II | 1 | Pe drumul său fiecare, | 8 | | e |
| | 2 | ne-am duce în veci undeva. | 8 | B | f |
| | 3 | Ne-am duce-mpreună, mereu, amândoi. | 11 | | b B |
| | 4 | Dar drumul norilor e prea mare | 10 | $B^1$ | e |
| | 5 | în lumea noastră - pentru noi. | 8 | | b |

În preluarea muzicală apar două modificări:

$II_1$ "În" în loc de "Pe" (înlocuire probabil întâmplătoare);

$II_3$ "împreună" în loc de "-mpreună"

Scanned with OKEN Scanner

## I.17 Drumuri

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | Cetate de veac, prăsilă de painjeni verzi | 13 | a | |
| | 2 | subt muşchi şi scocuri - | 5 | b | A |
| | 3 | Pe turn între semnele ceasului, gânditor | 13 | c | |
| | 4 | timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător. | 13 | c | |
| II | 1 | Subt bolţi de nicăiri nici un ecou. | 10 | d | |
| | 2 | Părul tău joacă în vântul | 8 | e | B |
| | 3 | pe care l-am întâlnit ieri în alt oraş | 12 | f | |
| | 4 | şi care ne-a ajuns din nou. | 8 | d | |

Modificări ale textului în preluarea muzicală:

$I_4$ pe arătător

$II_2$ joacă-n

## I.18 Semnal de toamnă

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | 1 | O voce ieri din adânc s-a-nălţat, | 10 | a | |
| | 2 | amară, amară, amară. | 9 | b | A |
| | 3 | Îngeri mulţi murind şi-au lăsat | 8 | a | |
| | 4 | lutul în ţară. | 5 | b | |
| II | 1 | Un semn pe subt cer ieri s-a dat | 8 | a | |
| | 2 | în cercul înşelăciunii. | 8 | c | $A^1$ |
| | 3 | Apoi spre Saturn au plecat | 8 | a | |
| | 4 | vântul, lăstunii. | 5 | c | |

O singură modificare în preluarea muzicală: cuvântul "ieri" din $I_1$ este eliminat.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 3.

## Tip B

*Caracteristici*

I/2 (Do major)
- În Strofa I diferență de tempo între A și B.
- Totală deosebire tematică între cele două strofe, existența doar a unei „reprize tonale" (Rt).

### *I. Sonata nr.2 (Do major)*

(Tip B)

**||:Strofa I:||** 12/8

| | | |
|---|---|---|
| A (Moderato) | fr. a | Do I-I |
| P | fr. a¹ | Si b I-I |
| | fr. b | fa I-V, re IV-V |
| | fr. b¹ | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I |
| | fr.c | Re I, Soi V-i |
| B | fr.d | Sol I-I |
| (Molto Allegro) | fr. d¹ | Sol i-I |
| | fr. e | Sol I-V |
| | fr. f | Sol V-I |
| | fr. f¹ | Soi V-I |
| | fr. g | Sol I-I |
| | fr. g¹ | Sol I-I |
| (Concluzie) | fr. h | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. i | Do V |
| | fr. i¹ | Do V |
| | fr. j | Do V |
| | fr. k | Do V |
| Rt | fr. l | Do IV-I |
| | fr. l | Do IV-I |
| | fr. m | Do I-I |
| | fr. m¹ | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 2

# *Tip A*

*Caracteristici*

I/1 (Do major)
- D cuprinde numai elemente noi.
- B-ul este reluat variat.

---

## *I. Sonata nr. 1 (Do major).*

**||:Strofa I:||**

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-V | |
| | fr. b | Do V-V | |
| P | fr. c | | re VII-I |
| | fr. $c^1$ | | mi VII-I |
| | fr. d | | la V-I |
| | fr. $d^1$ | | Sol V-V |
| B | fr. e | Sol (V-) I-I | |
| | fr. $e^1$ | Sol I-I | |
| | fr. f | Sol I-I | |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. g | Do V-I |
| | fr. h | Fa V-I, re V-I |
| | fr. $h^1$ | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | la V-I |
| | fr. $i^1$ | re V-I, Do II-V |
| B' | fr. $e_v$ | Do I-I |
| | fr. $e^1$ | Do I-I |
| | fr. $f_v$ | Do I-I |

## *I. Sonata nr. 8 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I | |
| | fr. $a_v$ | do I-I | |
| $P^1$ | fr. b | | do I-V |
| | fr. c | | do V-V |
| | fr. d | | do V-V |
| $P^2$ | fr. $c^1$ | | sol I-V |
| | fr. $d^1$ | | sol V-V |
| B | fr. e | sol V-I | |
| | fr. f | sol I-I | |
| | fr. $f^1$ | sol I-V | |
| | fr. g | sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D | fr. $h^1$ | Do I-I |
| | fr. h | Sol I-I |
| | fr. i | la I-V |
| | fr j | la I-V |
| | fr. $i^1$ | sol I-V |
| | fr. $j^1$ | sol I-V |
| | fr. $i^2$ | fa I, do V |
| B' | fr. e | do V-I |
| | fr. $f_v$ | do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | do I-V |
| | fr. $g^1$ | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 4

# Tip C

## Caracteristici

I/3 (Do major)

Cu excepţia B-ului, întreaga sonată este dominată de materialul tematic propus de A:
- în cele două „punţi"din Strofa I;
- în „dezvoltare", pe care, în scopul delimitării unor tipuri formale, o voi nota în acest caz cu A'.

La sfârşitul „dezvoltării" în Strofa II apare şi un fragment din cea de a doua „punte" (P'v), având rolul unei anacruze pentru B, care (lăsând la o parte firească schimbare tonală) rămâne nemodificat.

I/6 (do minor)

Această sonată are comun cu sonata 3 în Do major faptul că în Strofa II, în secţiunea pe care am hotărât să o notez convenţional cu D, apar elemente din A şi P.

Din punct de vedere al discursului, se caracterizează printr-o succesiune aproape neîntreruptă de scurte subdiviziuni morfologice, mai apropiate de ideea de motiv decât de cea de frază. Componentele melodice ale acestor subdiviziuni se caracterizează printr-o relativă independenţă, raportându-se unele faţă de celelalte fie în cadrul unui proces imitativ, fie prin contrast, fie prin complementaritate, evidenţiindu-se aproape în toate cazurile necoincidenţa începuturilor şi sfârşiturilor.

## I. Sonata nr. 3 (Do major).

| ‖:Strofa I:‖ | | | ‖:Strofa II:‖ | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | Do I-I | A' | fr. $a^7$ | Sol I |
| | fr. $a_{v1}$ | Do I-I | | | La b V-I |
| | | | | fr. $a^8$ | Lab I, Re b V-I |
| | | | (Elab.) | fr. $a^9$ | fa VI-I |
| P¹ | fr. $a^1$ | Dol, Fa V-I | | fr. $a^{10}$ | fa II-V, do IV-V |
| | fr. b | Do IV-V | | fr. $a^{11}$ | do I-V |
| | fr. $a^2$ | Sol I-I | | fr. $a^2$ | Sol I-I |
| | fr. $a^3$ | Do I-V | | | |
| P² | fr. $a_{v2}$ | Mi b I-I | | | |
| | fr. $a_{v3}$ | Mi b I-I | | | |
| | fr. $a^4$ | do I-I | | | |
| | fr. $a^5$ | sol IV-V | | | |
| | fr. $a^6$ | Sol V-I | | | |
| | fr. $a^3{}_v$ | Sol I-V-I | $P^2{}_v$ | fr. $a^3{}_v$ | Do I-V-I |
| B | fr. c | Sol I-I | B | fr. c | Do I-I |
| | fr. d | Sol I-I | | fr. d | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 5

## *I. Sonata nr.6 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (56 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-I |
| | fr. b | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do I-I |
| | fr. $b^2$ | do I-I |
| | fr. $b^2_v$ | do I-I |
| P | fr. c | do I, Mib I |
| | fr. $b^3$ | Mib II-I |
| | fr. $b^3_{v1}$ | Mib I-I |
| | fr. $c^1$ | Mib I, sol V |
| | fr. $b^3_{v2-}$ | sol V-I |
| | fr. $b_1$ | sol I-I |
| | fr. $b^3_{v3-}$ | sol I-I |
| | fr. $a^1$ | sol I-I |
| B | fr. d | sol I-I |
| | fr. e | sol I-I |
| | fr. $e_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. g | sol I-I |
| | fr. $g_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. $f_v$ | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | |
|---|---|---|
| A' | fr. $a^2$ | do V-VI |
| P' | fr. $b^3_{v4-}$ | do VI, fa I |
| | fr. $b^3_{v5-}$ | fa I-I |
| | fr. $b^3_{v6-}$ | fa I, do V |
| | fr. $b^3_{v7-}$ | do V |
| | fr. $b^3_{v8-}$ | do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I-I |
| B' | fr. $d_v$ | do I-I |
| | fr. e | do V-I |
| | fr. $e_{v2}$ | do V-I |
| | fr. h | do I-I |
| | fr. $h_{v1}$ | do V-I |
| | fr. g | do V-I |
| | fr. $g_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v3}$ | do V-I |

## *I. Sonata nr.7 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (14 m.)

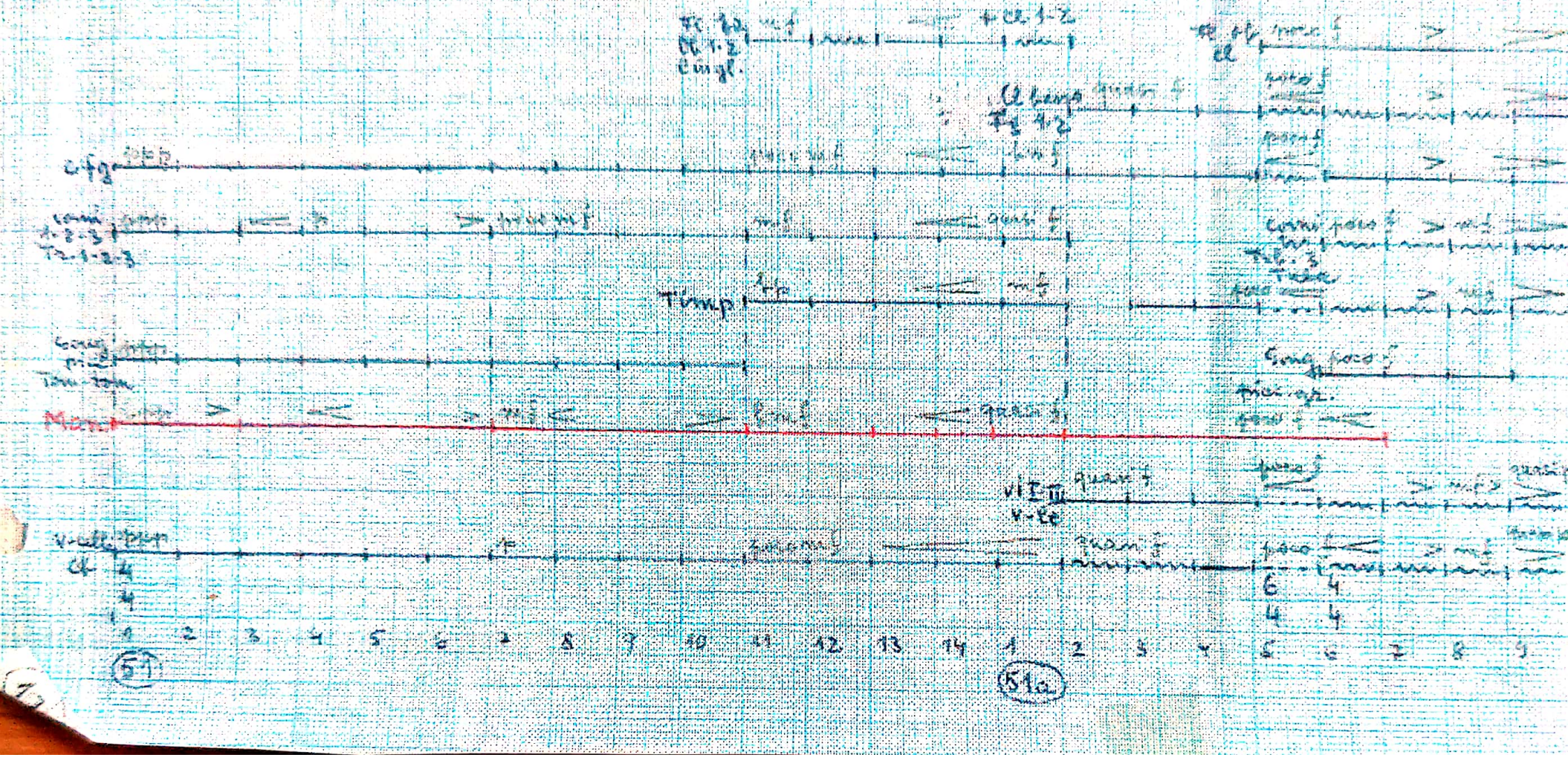
| | | |
|---|---|---|
| A | fr. a | do I-V |
| P | fr. b | do I, sol I |
| B | fr. c | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| D(A') | fr. $a^1$ | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do IV-V |
| | fr. $b^1_v$ | do V-V |
| P' | fr. $b_v$ | do IV-I |
| B' | fr. $c_v$ | do I-I |

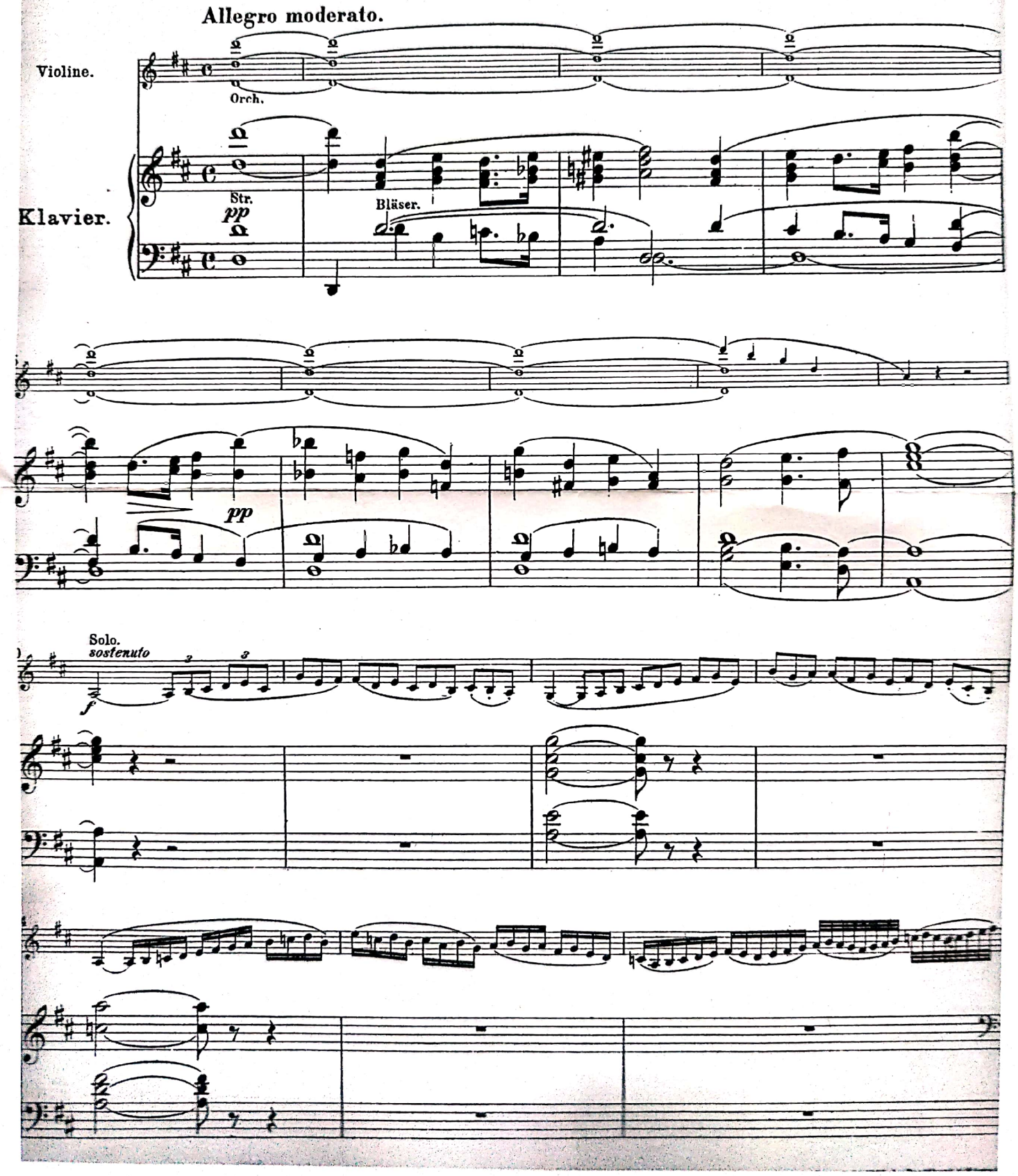
Scanned with OKEN Scanner

17. Ostinato I („Dă-mi mâinile tale, Mira") 17.1



# Konzert für Violine mit Orchester.

Ferruccio Busoni, Op. 35a



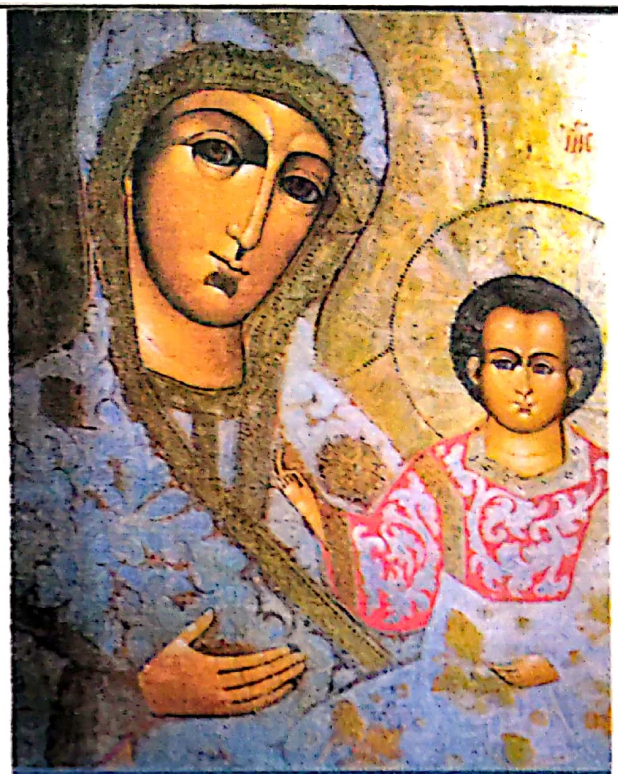

Scanned with OKEN Scanner

## Cărarea văduviei

În seria remarcabilă a ctitoriilor brâncovenești, Surpatele ocupă un loc de frunte. Mânăstirea aceasta reprezintă latura feminină a celebrei familii, iar construcția și aerul ei diafan trădează dorințele precise ale unei femei bogate și evlavioase. Doamna Marica Brâncoveanu, soția devotată a domnitorului și mamă a 11 copii, a început ridicarea locașului (1703-1706), mai sus de „Dintr-un Lemn", în plină glorie și stabilitate a autorității princiare a bărbatului său. Nu știa, sărmana, că peste nici 10 ani Surpatele va fi loc de plângere și de grea văduvie, sălaș de bocet și de prigoană... Dar, pe vremea când au început lucrările, Doamna Maria s-a gândit la un loc de retragere peste vară, departe de iureșul oriental al Bucureștilor, sau chiar de chinoviile din apropiere, des călcate de pelerini și boieri. Locul mai fusese hărăzit cu o mânăstire, consemnată în hrisoavele lui Neagoe Basarab, încă în 1512, care atestă că ne aflăm în fața unei vechi ctitorii a boierilor Buzești. Ctitorie care, fiind șubred croită din capul locului, s-a *surpat* cu timpul, redactând, probabil, și actul „de botez" cu numele de *Surpatele*.

Marica Brâncoveanu, apucându-se de refacerea mânăstirii, a înzestrat-o ca pe un lăcaș demn de statutul princiar al familiei: moșii cât vedeai cu ochii, odoare scumpe și câte alte bunuri.

Pictura realizată la 1707 de către renumiții „zugravi" (câtă smereniei!) Andrei, Iosif ieromonahul, Hranite și Ștefan, s-a păstrat intactă (caz aproape unic între frescele din mânăstirile noastre). Interesantă este povestea Sfintei Treimi (așa cum ne-au lăsat-o Scriptura și Tradiția), ilustrată în naos sub forma unei benzi desenate, ai zice ca un film de autor. Acolo, în mai multe registre, este redată apariția celor 3 îngeri (Tatăl, Fiul



O raritate: Maica Domnului cu Pruncul, învesmântați în alb, icoană făcătoare de minuni (cinstită la 12 iulie), care provine din regiunea Smolensk (Rusia)

și Sf. Duh) care se prezintă în fața lui Avraam, la stejarul Mamvri. Aceștia sunt ospătați, apoi pleacă spre Sodoma și Gomora, pentru a le șterge de pe fața pământului. Putem spune că înșiruirea acestor scene, claritatea mesajului lor teologic și artistic, reprezintă o realizare unică în iconografia românească.

După martiriul lui Constantin Brâncoveanu de la Istanbul (august 1714), împreună cu cei 4 fii ai săi și cu sfetnicul Ianache, Maria se retrage pentru a-și plânge văduvia aici, la Surpatele. Făcea des drumul spre „Dintr-un Lemn" (aflată în vale), care atunci nu trecea prin nici un sat, ci numai prin codrii seculari. Acolo, în demnitatea deplinei singurătăți, Doamna Marica lăsa ca lacrimile să-i inunde obrajii; și astăzi, această cărare a durerii se numește „Drumul Doamnei". Văduva princiară nu a fost singură în tot acest timp, ci însoțită de

Scanned with OKEN Scanner

Domnule Director,

Subsemnata GHERMAN LILIANA, domiciliată în Iaşi str. Mihail Kogălniceanu nr. 32, figurez ca abonată a S.C. DISTRIGAZ NORD s.a.Tg. MUREŞ Sucursala Iaşi - actualmente S.C. E.ON GAZ ROMÂNIA Sucursala Iaşi, încă de la instalare, împreună cu mama mea PUIU FELICIA.

În 1998 mama mea a decedat, dar întrucât am continuat să locuiesc în apartamentul pe care l-am moştenit, beneficiind totodată şi de furnizarea gazelor naturale, am neglijat să fac schimbarea cuvenită în acte. În contractul „de furnizare reglementată a gazelor naturale pentru consumatorii captivi casnici" din 1.04.2005, m-am înregistrat doar cu numele meu dar facturile au continuat să-mi parvină cu ambele nume.

Întrucât începând cu decembrie 2006 am dispus să mi se achite plata gazului şi a luminii electrice prin BRD, s-ar putea naşte încurcături din cauza neconcordanţei existente şi pentrucă, totodată, doresc să fie eliminată această anomalie din acte, vă rog respectuos să binevoiţi a dispune ca pe viitor să figurez numai eu în contractul cu S.C. E.ON GAZ ROMÂNIA Sucursala Iaşi.

Anexez la prezenta cerere copii după:

- Procesul verbal de deschidere pentru instalaţia de utilizare din 13 martie 1992;
- Contractul cu distrigaz din 1 aprilie 2005;
- Certificatul de deces al mamei mele Puiu(l) Felicia;
- Titlul de proprietate al mamei asupra apartamentului din Iaşi str. Mihail Kogălniceanu nr. 32;
- Certificatul meu de moştenitor în care figurează şi apartamentul respectiv;
- Buletinul de identitate din care reiese că locuiesc la respectiva adresă;
- Ultimele două facturi pentru plata gazului împreună cu extrasul de cont care demonstrează plata acestora şi cu o chitanţă din care reiese că pentru luna decembrie s-a achitat de două ori (motiv pentru care am şi făcut o întâmpinare la caseria din str. Petru Movilă – fostă Uzinei – înregistrată cu nr. 2131 din 15 februarie) acest incident determinându-mă să urgentez clarificarea situaţiei.

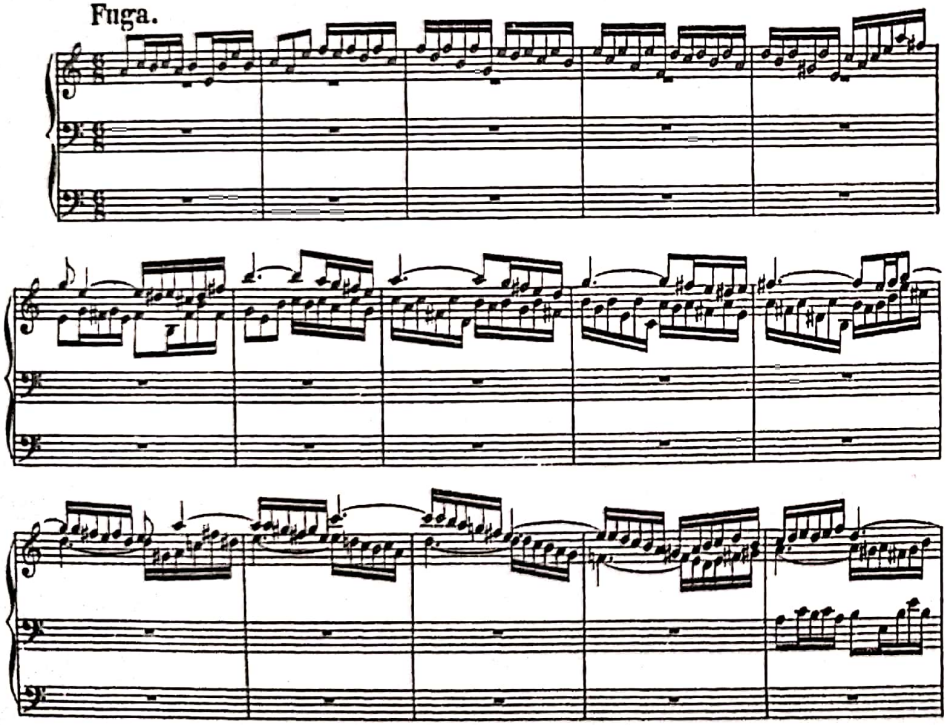
Iaşi 19 februarie 2007

Liliana Gherman

Către Direcţiunea S.C. E.ON GAZ ROMÂNIA Sucursala Iaşi

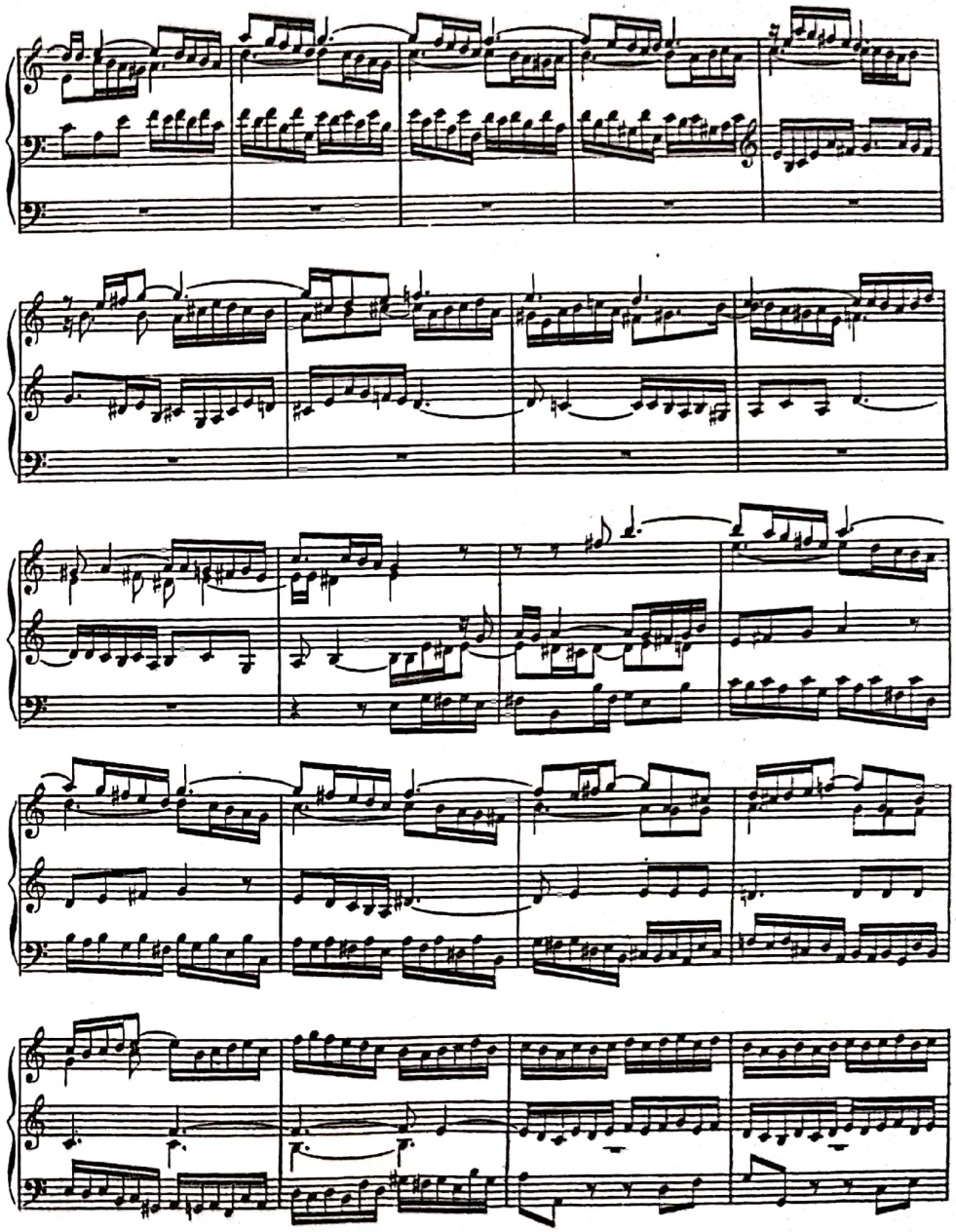
Scanned with OKEN Scanner

Fuga.



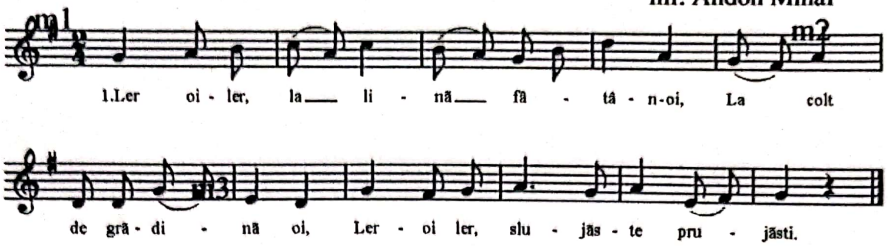






## 4. La lină fântână

zona Berezeni – Vaslui
Inf. Andon Mihai




2. Leroi ler, Ileana frumoasă
Chip de jupâneas-oi
Leroi ler, cu cosița groas'
3. Leroi ler, cu sprânceana-ntoars-oi
Vezi tu ori nu vezi, oi
Leroi ler, cei doi munți cărunți.
4. Leroi ler, şi nu-s munți cărunți, oi
Ci-s dalbe curți, oi
Leroi ler, n-ai trabă cu el'
5. Leroi ler, că sunt ale meli-oi
Vezi tu ori nu vezi, oi
Leroi ler, cele dalbele lunci.
6. Leroi ler, şi nu-s dalbele lunci-oi
Ci-s dalbele oi, oi
Leroi ler, m-ai trabă cu el'

7. Leroi ler, că sunt ale meli-oi
Vezi tu ori nu vezi, oi
Leroi ler, cei doi ciorăpei.
8. Leroi ler, şi nu-s ciorăpei, oi
Şi-s doi ciobănei, oi
Leroi ler, în beți răzămați.
9. Leroi ler, sub glugi aciuați-oi
Vezi tu ori nu vezi, oi
Leroi ler, ciobani chiuind.
10. Leroi ler, oile pornind-oi
Florile dârând-oi
Leroi ler, ciobani le-or întoarci.
11.Leroi ler, şi le-or învârsta, oi
Câți or rămânea, oi
Leroi ler, 'n-glugi le-or arunca.
12. Leroi ler, la Crăciun la Boboteaz-oi
Cân' preuți boteaz-oi
Leroi ler, îngheță-dezgheaț.
13. Leroi ler, Ileana frumoas-oi
Fie sănătoas-oi
Leroi ler, cu frații, cu părinții.

Sonoritatea luminoasă se păstrează şi la colindul *La Dobrița la doi meri* (în care este descris mărul cu puteri miraculoase), având o scară melodică de tip major – hexacordie pe $do^1$ ($do^1$ - $re^1$ - $mi^1$ - $fa^1$ - $sol^1$ - $la^1$) în ambitus de sextă mare ($do^1$ - $la^1$). Metrica binară este asociată cu un ritm cruzic alcătuit din combinații de optime cu şaisprezecimi. Versificația se înnoieşte cu refrenul *Leroi, ler, mărului* în rimă încrucişată, vers izometric (şapte silabe) intonat în succesiuni de prime, secunde mari şi mici, terțe mari şi mici, precum şi salturi de cvarte şi cvinte. Structura acestui colind cuprinde două motive de câte patru măsuri ce alcătuiesc o frază simetrică. *Gurguind* – rostind, *umbleşti* – umbreşte sunt cuvinte ce aduc argumentele vechimii acestor creații.

## 5. La Dobrița la doi meri

zona Berezeni – Vaslui
Inf. Andon Mihai

# Sonatele lui Domenico Scarlatti
## Aspecte ale formei[1]

În sfera formelor muzicale, *Sonatele* lui Domenico Scarlatti pot fi considerate într-o dublă ipostază: ca o etapă intermediară între modelul de alcătuire al principalelor dansuri din *Suita* preclasică (în primul rând *Allemande*, dar şi *Courante* sau *Gigue*) şi ceea ce va deveni în Clasicism tiparul *formei-sonată*; dar, totodată, şi ca o lume arhitectonică **în sine**, justificată prin propriile propulsii ritmico-melodice, de traiect armonic, de morfologie sau sintaxă şi, nu în ultimul rând, de expresie – toate aceste coordonate generând în multitudinea de combinaţii un stil inconfundabil, de un farmec şi o vitalitate pe care trecerea timpului nu face decât să le accentueze. „El este unic în limitarea sa la pian şi în domeniul muzicii pentru pian în limitarea la sonata bipartită într-o singură mişcare, el nu este pionierul sonatei clasice, **el este mai degrabă un clasic el însuşi** (subl. n.)[2], cel mai mare compozitor pentru pian din secolul său" – se afirmă în prefaţa la Ediţia Peters în trei volume, îngrijită de muzicologii Herman Keller şi Wilhelm Weismann, în care au fost selectate 150 din cel 555 de „*Essercizii per gravicembalo*"[3] cum le-a numit cu modestie autorul lor, editorii sperând să furnizeze astfel „o imagine aproape completă a artei maestrului".

În fapt, Domenico Scarlatti, ca şi alţi compozitori ai epocii (şi-l am în vedere în primul rând pe tatăl său Alessandro Scarlatti), a compus şi altfel de lucrări – respectiv muzică religioasă şi muzică de operă[4], limitarea la genul unic prin care geniul său componistic s-a dezvăluit plenar datorându-se, aşa cum bine se ştie, faptului de a fi ajuns prin hazard profesorul de muzică al infantei portugheze Maria Barbara, devenită ulterior prinţesă moştenitoare şi apoi regină a Spaniei, fără a fi renunţat la preocupările sale muzicale şi nici... la profesorul venerat[5].

Investigaţia, ale cărei prime rezultate constituie conţinutul prezentei lucrări, a fost iniţiată **mai ales din raţiuni didactice**, scopul ei fiind acela de a oferi studenţilor un posibil model de analiză prin intermediul căruia aceste

---

[1] Studiu publicat în revista **Artes** nr. 5 (Iaşi: Universitatea de Arte „George Enescu", 2005).

[2] „Desigur că astăzi cele 555 de asemenea <essercizi> ale lui Domenico Scarlatti **nu pot fi considerate nici sonate, nici studii, nici miniaturi** (subl. n.), ele ilustrând expresia unei arte înscrisă în matca unor forme marcate permanent de fluctuaţii şi modificări, ca rezultat al unei specifice spontaneităţi creatoare" afirmă şi Ioana Ştefănescu în O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE vol. I. (Bucureşti: Ed. Fundaţiei culturale române, 1995), p. 303.

[3] Vincent d'Indy, în investigaţiile sale privind compoziţiile pentru pian ale lui Scarlatti, s-a folosit de o ediţie care a primit, din partea compozitorului, în reeditările succesive, şi alte denumiri precum: *Cappricci per Cembalo*, *Lezioni*, *Suite* şi chiar *Sonate*. COURS DE COMPOSITION MUSICALE. Deuxième livre – Première partie (Paris: Durand et Fils, 1909), pp. 130-131.

[4] I. Ştefănescu, op. cit., pp. 303-306; Alexandru Leahu, DOMENICO SCARLATTI (Bucureşti: Ed. Muzicală, 1966), pp. 24-60.

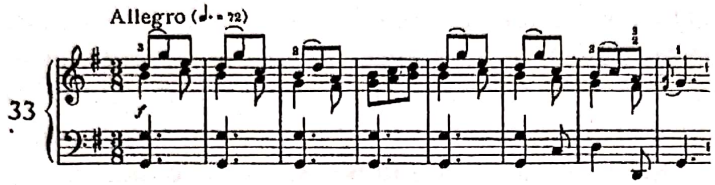
[5] Al. Leahu, op. cit. pp. 61-95.

Scanned with OKEN Scanner

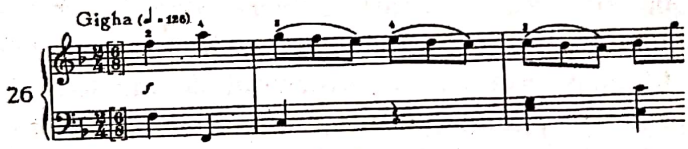
încântătoare piese muzicale să poată fi înţelese din interiorul propriilor particularităţi formale.

Pentru început m-am limitat la primul dintre cele trei volume ale citatei ediţii, care, aşa cum se precizează, conţine „sonate de dificultate medie". Este vorba deci de 50 de *Sonate*, orânduite cromatic, într-o alternanţă major-minor similară *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, de la Do major la si minor, orânduire care însă în acest caz nu aparţine autorului ci editorilor.

Forma este cea bistrofică, cu repetarea fiecărei secţiuni, cu o singură excepţie, respectiv *Sonata* nr. 33 în Sol major:

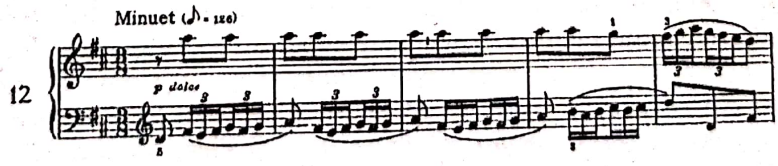



edificată pe o pluristroficitate având tangenţe cu forma-Rondo (cu schema A-B-$A^1$-C-$A^2$), relaţia tonală de omonimă dintre A şi B (Sol major-sol minor) anticipând „relaţia tipică de Trio" din formele tristrofice clasice[6]. Tot ca o particularitate de construcţie este de menţionat şi *Sonata* nr. 26 în Fa major:




care este alcătuită din două părţi: o *Gigha* bistrofică, de dimensiuni relativ restrânse (18 + 26 măsuri), în măsura de 2/4, fiind urmată de un *Minuet* în 3/8, tot bistrofic, interesant prin morfologia sa patrată (8 + 8 măsuri).

În ceea ce priveşte cele două secţiuni ale formei bistrofice dominante, constatăm că doar 6 au acelaşi număr de măsuri, în majoritatea cazurilor fiind deci inegale: în 24 dintre *Sonate* strofa I este mai mare decât strofa II iar în restul de 19 este mai mică, diferenţele în ambele cazuri nedepăşind o asimetrie simplă. Este de menţionat doar cazul *Sonatelor* nr. 12 în Re major:

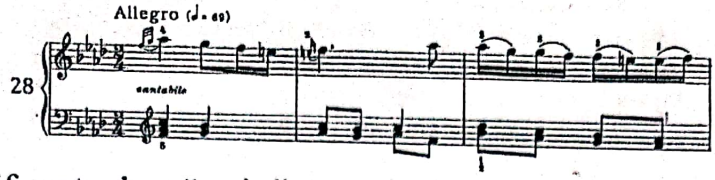



şi nr. 28 în fa minor:

---

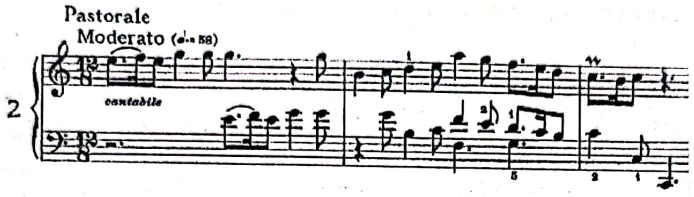
[6] v. Vasile Herman, FORMELE MUZICALE ALE CLASICILOR VIENEZI – Curs (Cluj: Conservatorul de muzică „Gh. Dima", 1973), p. 61 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

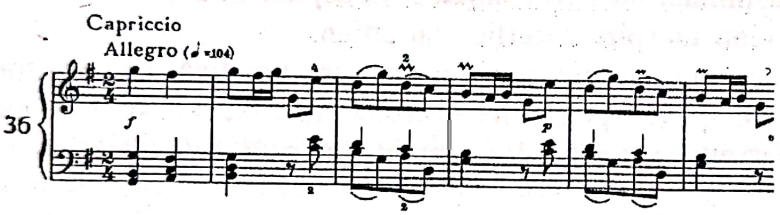



în care diferența de măsuri dintre cele două strofe se apropie de „secțiunea de aur" (38/52 în primul caz, 38/54 în al doilea). Mai deosebită este și proporționarea în cazul *Sonatei* nr. 2 în Do major, asupra căreia însă voi reveni.

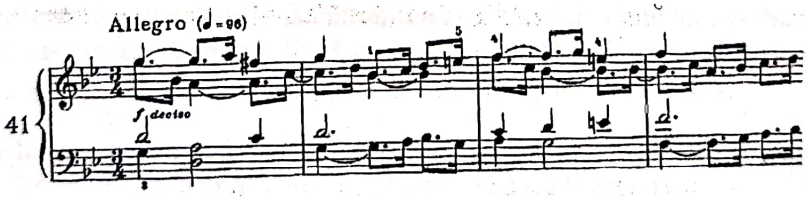
Ca o completare a indicațiilor de *tempo* în unele cazuri apar denumiri precum *Pastorale* (*Sonata* nr. 2 în Do major):




*Gigha* (*Sonata* nr. 26 în Fa major deja pomenită), *Capriccio* (Sonata nr. 36 în Sol major):




Cu privire la conținut și expresie sunt de menționat și observațiile lui Vincent d'Indy vizând, de pildă, *Sonata* nr. 41 în sol minor pe care o consideră a fi o *Sarabandă*[7]:



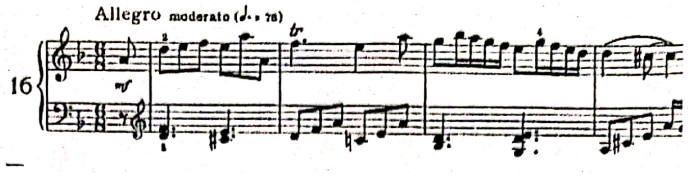

cea în fa minor nr. 28 (vezi mai sus) căreia îi atașează numele de *Gavotte*[8], cea în re minor nr. 16:

---

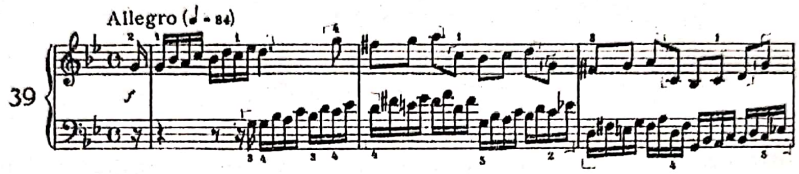
[7] „*Sarabande* en *sol* d'un dessin mélodique absolument séduisant et extrêmement varié, malgré l'accentuation ininterrompue du rythme" („*Sarabande în sol*, cu un desen melodic absolut seducător și foarte variat, în ciuda accentuării neîntrerupte a ritmului"). Op. cit. p. 131.

[8] „*Gavotte* en *fa* extrêmement intéressante par la liberté de sa mélodie qui présente des séries de périodes construites non pas symétriquement comme chez Mozart et ses contemporains, mais tantôt à deux, à quatre et même à trois mesures, vestiges des rythmes

Scanned with OKEN Scanner




pe care o socoteşte o *Gigă*[9] etc., în toate aceste cazuri referirea la respectivele dansuri fiind oarecum discutabilă, prin comparaţie cu exemplele similare din *Suitele* instrumentale ale epocii[10]. Posibile, explicabile şi, totodată, fireşti trimiteri spre dansuri specifice *Suitei baroce* se pot face totuşi. Aş exemplifica, de pildă, prin *Sonata* nr. 39 în sol minor:




care ar putea fi asimilată unei *Allemande*, concepută însă formal (şi putând fi analizată ca atare) într-un spirit specific scarlattian.

Ca modalitate de tratare mai puţin caracteristică compozitorului în *Sonatele* sale dar în spiritul polifoniei instrumentale baroce ar fi de menţionat *Sonata* nr. 30 în fa# minor, posibil de interpretat ca o *Invenţiune* :

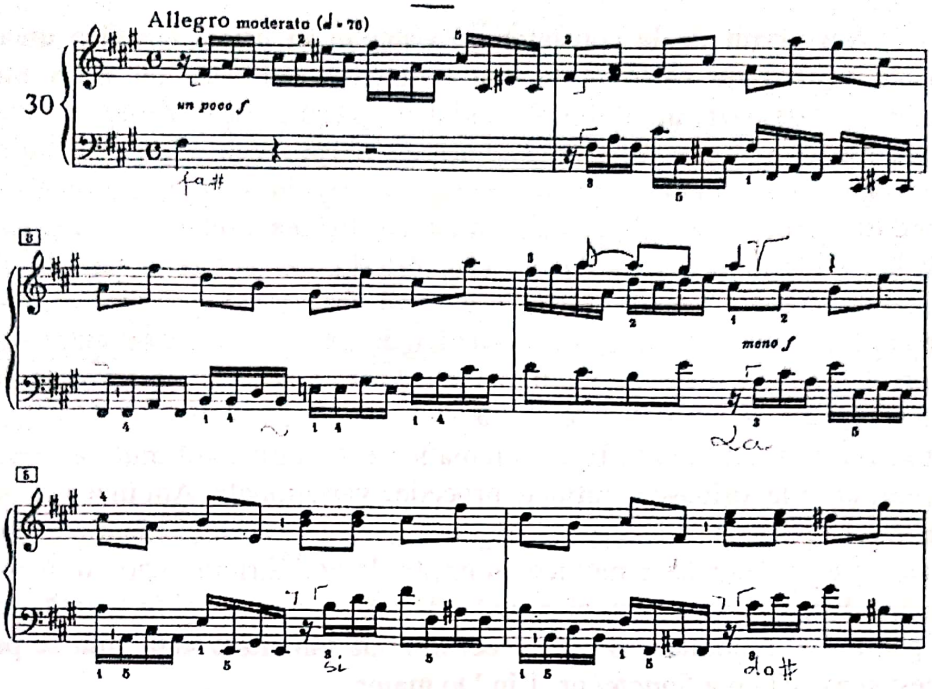
---

grégoriens disparus au XVIII[e] pour renaître en nos temps modernes" („*Gavotte în sol* extrem de interesantă prin libertatea melodiei sale care prezintă serii de fraze construite nu simetric, ca la Mozart şi contemporanii săi, ci când din două, când din trei sau patru măsuri – vestigii ale ritmurilor gregoriene dispărute în secolul al XVIII-lea pentru a renaşte în timpurile noastre moderne"). Op. cit. pp. 132-133.

[9] Op. cit. p. 131.

[10] Este posibil şi totodată probabil ca V. d'Indy să fi preluat toate aceste denumiri din ediţiile pe care le-a avut la dispoziţie pentru studiu. Trebuie remarcat, de altfel, că el comentează toate aceste piese la capitolul dedicat *Suitei*, precizând la un moment dat (op. cit. p.130): „Chose curieuse, les œvres les plus remarquables de Scarlatti ne furent point des *Suites*, et nulle part cependant, mieux que dans ses pièces isolées la *forme Suite* n'apparaît plus clairement et plus logiquement établie /.../ Ses Sonates, en un seul mouvement sont construites en forme *binaire*, avec modulation médiane à la dominante ou au rélatif..." („Lucru curios, lucrările cele mai remarcabile de Scarlatti nu au fost *Suite*, şi totuşi nicăieri, mai mult decât în aceste piese izolate, *forma Suită* nu apare mai clar şi mai logic stabilită /.../ Sonatele sale într-o singură mişcare sunt construite în formă *binară*, cu modulaţie la dominantă sau la relativă"...). Aş remarca, în acest sens, că şi în ediţia românească de 50 *Sonate* (îngrijită de Mihail Andricu şi apărută în Ed. Muzicală în 1966), marea majoritate a pieselor (doar 7, dintre care 4 *fugi*, fac excepţie!) au ataşat, ca supliment al indicaţiei de tempo, un nume cu trimitere spre părţi componente ale *Suitei* baroce.

Scanned with OKEN Scanner




etc...

(Extrapolând cadrul celor 50 de lucrări ale primului volum, aş menţiona în aceeaşi ordine de idei şi cunoscuta „fugă a pisicii" – figurând la nr. 36 al celui de al doilea volum - despre care se spune că ar fi făcut parte şi din repertoriul pianistic lisztian[11]).

Nu asemenea cazuri pun însă probleme în analiză ci acelea, mult mai multe, în care compozitorul, depăşindu-şi epoca, îşi caută propriile modalităţi de închegare formală.

Cu toate că s-a afirmat că: „noţiunea de <schemă formală> este de-a dreptul improprie pentru *Sonatele* lui, dacă vrem să generalizăm alte coordonate decât existenţa secţiunilor" şi mai departe: „fiecare piesă ne impune o modalitate proprie a desfăşurării ei procesuale, o orânduire specifică a tematicii"; „schematizarea tuturor acestora ar necesita o întreagă antologie, căci variabilitatea fluxului energetic /.../ determină şi variabilitatea coordonatelor interioare ale secţiunilor"[12], tot la schemă am recurs pentru a înţelege desfăşurarea discursului muzical în fiecare dintre cele două strofe precum şi raportul ce se stabileşte între acestea. Schematizarea poate miza în acest sens pe un joc al constantelor şi al variabilelor.

[11] Al Leahu, op. cit. p. 110. Că există şi alte exemple de *fugi* în creaţia scarlattiană de „sonate" o dovedeşte ediţia românească citată mai sus, la nota 9.
[12] v. Al. Leahu, op. cit., cap. „Cristale", pp. 107-119.

Scanned with OKEN Scanner

Am pornit de la constatarea existenţei în prima strofă a unei strategii tonale posibil de eşalonat în trei momente distincte: un prim moment în tonalitatea de bază, un al doilea modulant, un al treilea, în fine, de fixare într-o nouă tonalitate, care, în conformitate cu obişnuinţele epocii (menţinute şi în perioada clasicismului vienez până la revoluţionarele „relaţii de terţă" beethoveniene[13]) va fi fie cea a dominantei, fie cea a relativei. Extensia acordată fiecăruia dintre aceste momente este diferită de la caz la caz, în funcţie de tematica aleasă. „Temele" sunt, în general, fragmente melodice asimilabile mai degrabă noţiunii de „frază" decât celei de „perioadă" (care apare ca alcătuire morfologică mai degrabă întâmplător). Această succesiune frazeologică este în unele cazuri de o varietate cu adevărat caleidoscopică, la cealaltă extemă situându-se acele situaţii în care tematica este întru totul unitară, asociată fiind uneori unor laborioase şi rafinate procedee variaţionale. Am început, deci, prin a delimita frazele în succesiunea lor, asociindu-le traseului tonal corespunzător[14]. Celor trei momente armonice amintite le-am atribuit câte o literă simbol, inspirată de traseul formal al *sonatei* clasice: **A** pentru cel în tonalitatea de bază, **P** pentru cel modulant, **B** pentru cel în noua tonalitate. Iată cum se prezintă, în acest sens, schema *Sonatei* nr. 1 în Do major:

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. **1** (o1 / p1) - **8** (o3 / ş5) | **Do** I-V |
| | fr. b | măs. **8** (o4 / ş6) - **12** (p1) | **Do** V-V |
| **P** | fr. c | măs. **12** (o4) / **13** (o2) - **16** (o2 / o3) | **re** VII-I |
| | fr. c$^1$ | măs. **16** (o4) / **17** (o2) - **20** (o1 / p.1) | **mi**VII-I |
| | fr. d | măs. **20** (o2 / o4) - **27** (o1 / p1) | **la** V-I |
| | fr. d$^1$ | măs. **27** (o2 / o4) - **36** (p1 /-) | **Sol** V-V |
| **B** | fr. e | măs. **36** (o4 / o2) - **40** (p1 / -) | **Sol** (V-) I-I |
| | fr. e$^1$ | măs. **40** (o4 / o2) - **44** (o1 / p1) | **Sol** I-I |
| | fr. f | măs. **44** (ş3 / o4) - **50** (o1 / p1) | **Sol** I-I |

---

[13] v. Adrian Raţiu, „Considérations concernant le plan tonal dans l'oevre de Beethoven" în **Muzica**, 9/1970

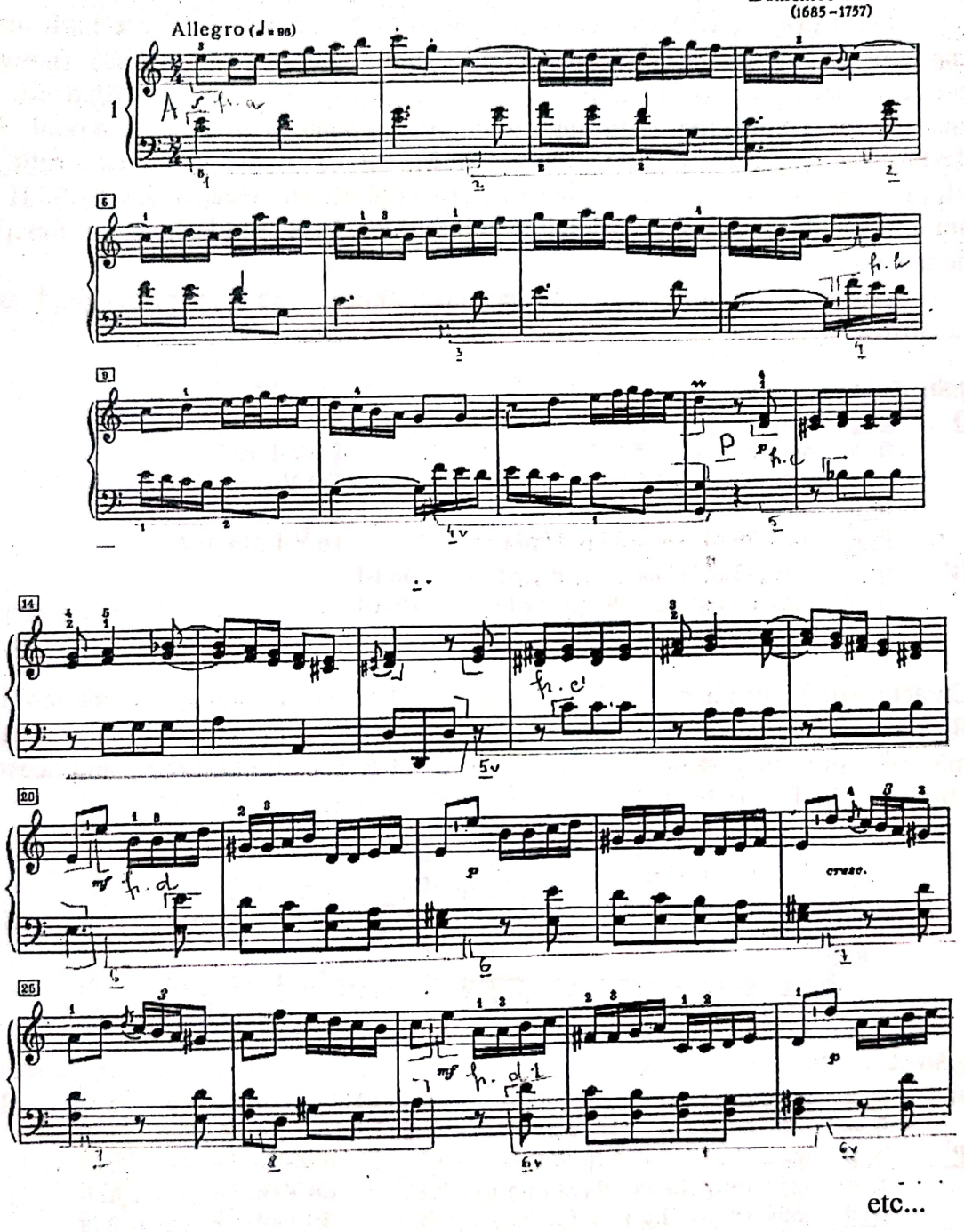
[14] Iniţial am mers cu detalierea analitică până la motive (pe care le-am notat cu cifre), procedeu util până la un punct pentru evidenţierea unor aspecte caracteristice tematismului scarlattian dar nerelevant din unghiul acestei prezentări. În schemele detaliate au fost folosite următoarele substitute ale valorilor de note: **î** - notă întreagă; **d** – doime; **d.** – doime cu punct; **p** – pătrime; **p.** – pătrime cu punct; **o** – optime; **o.** – optime cu punct; **ş** - şaisprezecime; **tr** – triolet.

Scanned with OKEN Scanner

# SONATA

Domenico Scarlatti
(1685 – 1757)

Allegro (♩ = 96)




etc...

Scanned with OKEN Scanner

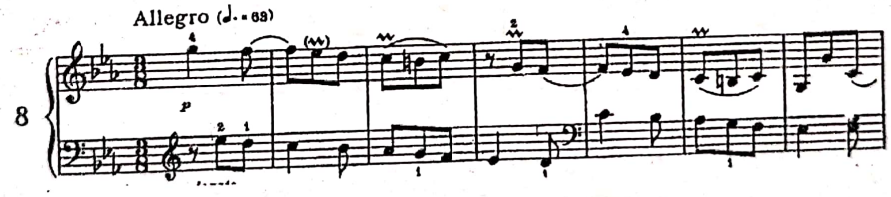
Dacă prima strofă este oarecum previzibilă, a doua strofă este mult mai capricios alcătuită. Iată de ce am încercat stabilirea unor tipuri formale (notate convenţional şi provizoriu „tip A", „tip B", „tip C" etc. (ordinea fiind cea a apariţiei în volum) pe baza raportului ce se poate stabili între modul de desfăşurare a strofei II şi ceea ce s-a întâmplat în plan tematic în strofa I. Momentului de instabilitate tonală caracteristic în general începutului strofei II i-am atribuit litera-simbol **D**, celelalte simboluri (**A, P, B**) fiind folosite în funcţie de tematică.

Iată şi cea de a doua strofă a aceleiaşi *Sonate* (pe care, prima fiind, am identificat-o ca fiind de „tip A"):

**||:Strofa II:||** (48 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** | fr. g | măs. **51** (şl / o2) - **59** (o1) | **Sol** I-**Do** I |
| | fr. h | măs. **59** (o2) - **65** (o2 / p2) | **Fa** V-I, **re** V-I |
| | fr. $h^1$ | măs. **65** (o4) / **66** (o1) - **71** (o2 / p2) | **Sol** V-I, **mi** V-I |
| | fr. i | măs. **72** (d /o1) - **75** (p1 / o4) | **la** V-I |
| | fr. $i^1$ | măs. **76** (d / o1) - **83** (p1 / p2) | **re** V-I, **Do** II-V |
| **B'** | fr. $e_v$ | măs. **83** (o4) / **84** (o2) - **87** (p1 / -) | **Do** I-I |
| | fr. $e^1$ | măs. **87** (o4 /o2) - **91** (o1 / p1) | **Do** I-I |
| | fr. $f_v$ | măs. **91** (ş3 / o4) - **98** (o1 / p2) | **Do** I-I |

Caracteristic pentru acest „tip" este faptul că **D** cuprinde numai elemente noi iar **B**-ul este reluat variat. Între primele 10 *Sonate* din volumul menţionat (la care mă voi limita după cum am precizat) mai pot fi socotite ca aparţinând acestui „tip" nr. 8 în do minor:



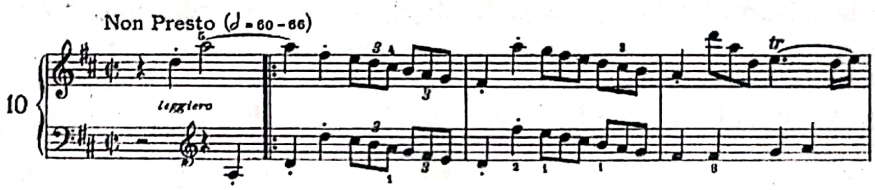

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. **1** (p / o2) - **3** (o3) / **4** (p) | **do** I-I |
| | fr. $a_v$ | măs. **4** (o2 / p) - **7** (o1 / p) | **do** I-I |
| **$P^1$** | fr. b | măs. **7** (o1 / p) - **15** (p / o1) | **do** I-V |
| | fr. c | măs. **15** (p / o1) - **19** (o1 / pp.) | **do** V-V |
| | fr. d | măs. **19** (o1 / pp.) - **27**(p. / o2) | **do** V-V |
| **$P^2$** | fr. $c^1$ | măs. **28** (p / p.p) - **33** (o1 / pp.) | **sol** I-V |
| | fr. $d^1$ | măs. **33** (o1 / pp.) - **41** (p. / o2) | **sol** V-V |
| **B** | fr. e | măs. **42** (şl) / **43** (şl) - **51** (şl) | **sol** V-I |
| | fr. f | măs. **51** (şl) - **55** (şl) | **sol** I-I |
| | fr. $f^1$ | măs. **55** (şl) - **58** (ş6 / o3) | **sol** I-V |
| | fr. g | măs. **59** (p. / o1) - **65** (p.) | **sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **D** | fr. h | măs. **66** (ş1) / **67** (p) - **69** (o3 / p) | | **Sol** I-I |
| | fr. $h^1$ | măs. **70** (ş1) / **71** (p) - **73** (o3 / o2) | | **Do** I-I |
| | fr. i | măs. **74** (tr2 / op.) - **77** (p. /o3p.) | | **la** I-V |
| | fr. j | măs. **78** (o2p / p.) - **81** (p. / o2) | | **la** I-V |
| | fr. $i^1$ | măs. **82** (tr2 / p) - **85** (p. / o3p.) | | **sol** I-V |
| | fr. $j^1$ | măs. **86** (o2p / p.) - **89** (p. / o2) | | **sol** I-V |
| | fr. $i^2$ | măs. **90** (tr2 / p) - **95** (ş1 / p.) | | **fa** I, **do** V |
| **B'** | fr. e | măs. **95** (ş1) / **96** (ş1) - **104** (ş1) | | **do** V-I |
| | fr. $f_v$ | măs. **104** (ş1) - **08** (ş1) | **do** I-I | |
| | fr. $f^1_v$ | măs. **108** (ş1) - **111** (ş6 / o3) | **do** I-V | |
| | fr. $g^1$ | măs. **112** (o.2 / o1) - **118** (p) | **do** I-I | |

şi nr. 10 în Re major[15]:




**||:Strofa I:||** (36 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. **1** (p2 / p4) - **5** (p1) | **Re** I-I | |
| | fr. b | măs. **5** (o3 / p2) - **8** (d1 / d2) | **Re** I-V | |
| | fr. $b^1$ | măs. **8** (d2 / o7) - **12** (p1) | **Re** I-I | |
| **P** | fr. c | măs. **12** (o7 / p2) - **14** (p2 /p1) | | **re** IV-I |
| | fr. $c_{v1}$ | măs. **14** (o7 / p2) - **16** (p2 /p1) | | **sol** V-I |
| | fr. $c_{v2}$ | măs. **16** (o7 / p2) - **18** (p2 /p1) | | **la/La** V-I |
| | fr. d | măs. **18** (o5 / p2) - **20** (p1) | | **Re** V-I, **La** IV-I |
| | fr. $d^1$ | măs. **20** (p1 / o3) - **22** (p1) | | **La** I-I |
| | fr. e | măs. **22** (p1 /p4) - **24** (p1) | | **la** I-V |
| **B** | fr. $b_v$ | măs. **24** (p2 / o3) - **27** (d2 / p2) | **La** I-V | |
| | fr. $b^1$ | măs. **27** (d2 / o7) - **31** (p1) | **La** I-I | |
| | fr. $d^2$ | măs. **31** (o3 / p2) - **33** (p1) | **La** I-I | |
| | fr. $d^3$ | măs. **33** (o3 /p2) - **36** (p1) | **La** I-I | |

**||:Strofa II:||** (33 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **D** | fr. $e^1$ | măs. **36** (p2) / **37** (p2) - **38** (p1 / o3) | **re** I-V | |
| | fr. $e^2$ | măs. **38** (p2) - **41** (o1 / p1) | **re** I-V | |
| | fr. $d^3$ | măs. **41** (o1 / p1) - **43** (o3 / p1) | | **re** V-I |
| | fr. $d^1_v$ | măs. **43** (p1 / o6) - **46** (p1) | | **re** I-I |
| | fr. $e^2_{v1}$ | măs. **46** (p2 / p4) - **48** (p1) | | **re** I-V-I, **sol** V-I |
| | fr. $e^2_{v2}$ | măs. **48** (p2 / p4) - **53** (o3 / p1) | | **Do** I, **re** IV-V |
| | fr. $d^3$ | măs. **53** (o6 / p2) - **55** (o3 / p1) | | **Re** V-I |
| | fr. $d^3_v$ | măs. **55** (p2 / o4) - **57** (p1) | | **Re** V-I |

[15] v. şi **ANEXA 1** (Schemele fiind simplificate, cu prezentarea în paralel a celor două strofe, se poate urmări cu şi mai multă claritate ideea urmărită în acest studiu).

Scanned with OKEN Scanner

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **B** | fr. $b_v$ | măs. **57** (p2 / o3) | - **61** (d1) / **60** (p4) | **Re** I-I |
| | fr. $b^1$ | măs. **61** (d1 / o3) | - **64** (p3) | **Re** I-I |
| | fr. $d^2$ | măs. **64** (o7 / p4) | - **66** (p4) | **Re** I-I |
| | fr. $d^3$ | măs. **66** (o7 / p4) | - **69** (p3) | **Re** I-I |

I/10 Spre deosebire de exemplele anterioare (I/1-Do major şi I/7-do minor) aici B-ul nu se modifică.

Cea de *a doua Sonată*, tot *în Do major* (vezi mai sus), pe care am considerat-o ca fiind de „tip B", are o construcţie oarecum atipică, total asimetrică[16], cu modificări de tempo în strofa I, strofa II fiind şi mai rapidă şi aducând din punct de vedere tematic numai elemente noi, după cum se poate vedea din schemă[17]:

**||:Strofa I:||** 12/8 (426 optimi)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** (Moderato) (198 o) | fr. a | măs. **1** (o1 /o6) - **3** (o1 / p2) | **Do** I-I |
| **P** | fr. $a^1$ | măs. **3** (o6) / **4** (o1) - **5** (o9 /p4) | **Si b** I-I |
| | fr. b | măs. **5** (o12) - **8** (o9 / p4) | **fa** I-V, **re** IV-V |
| | fr. $b^1$ | măs. **8** (o12) - **13** (p.3 /o9) | **re** I-V, **la** V-I, **mi** V-I, **Re** V-I |
| | fr.c | măs. **13** (p.4) /**14** (p.1) - **17** (o6) | **Re** I, **Sol** V-I |
| **B** (Molto allegro) (228 o.) | fr.d | măs. **17** (p3 /p.3) - **19** (p.4 / p4) | **Sol** I-I |
| | fr. $d^1$ | măs. **19** (o12) / **20** (p.1) - **22** (p4 / p3) | **Sol** I-I |
| | fr. e | măs. **22** (o12 /-) - **24** (p4 / p4) | **Sol** I-V |
| | fr. f | măs. **24** (o12) / **25** (p1) - **26** (p4 / p4) | **Sol** V-I |
| | fr. $f^1$ | măs. **26** (o12) / **27** (p1) - **28** (p3 / p3) | **Sol** V-I |
| | fr. g | măs. **28** (o9 / p4) - **3o** (p3 / p3) | **Sol** I-I |
| | fr. $g^1$ | măs. **30** (o9) - **32** (p3 / p3) | **Sol** I- I |
| (Concl.) | fr. h | măs. **32** (o12 / p3) - **35** (o9 / p4) | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8 (138 optimi)

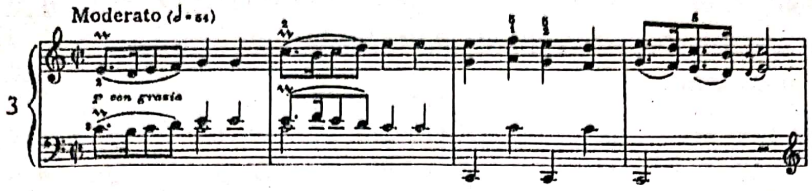
| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** | fr. i | măs. **36 - 39** | **Do** V |
| | fr. $i^1$ | măs. **40 - 43** | **Do** V |
| | fr. j | măs. **44 - 49** | **Do** V |
| | fr. k | măs. **50 - 54** | **Do** V |
| **Rt** (= Repriză tonală) | fr. l | măs. **55 – 62** | **Do** IV-I |
| | fr. l | măs. **63 - 69** | **Do** IV-I |
| | fr. m | măs. **70 - 73** | **Do** I-I |
| | fr. $m^1$ | măs. **74 - 81** | **Do** I-I |

[16] Pentru diferenţierea relativă dintre secţiuni am folosit ca unitate optimea.

[17] v. şi **ANEXA 2.**

Scanned with OKEN Scanner

Cea de *a treia Sonată în Do major* din volum:




am identificat-o ca fiind de „tip C". Cu excepţia **B**-ului, întreaga sonată este dominată de materialul tematic propus de **A**: în cele două „punţi"[18] din strofa I; în „dezvoltare", pe care, în scopul delimitării tipului formal, o voi nota în acest caz cu **A'**.

La sfârşitul „dezvoltării" în strofa II apare şi un fragment din cea de a doua „punte" (**P'v**), având rolul unei anacruze pentru **B**, care (lăsând la o parte fireasca schimbare tonală) rămâne nemodificat.

**||:Strofa I:||** (70 m.)[19]

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. **a** | măs. **1 - 4** (p4 / d1) | **Do** I-I |
| | fr. $a_{v1}$ | măs. **5 - 8** (p4 / d1) | **Do** I-I |
| **P¹** | fr. $a^1$ | măs. **9 - 12** (p4 / d1) | **DoI, Fa** V-I |
| | fr. **b** | măs. **13 - 16** (p3) | **Do** IV-V |
| | fr. $a^2$ | măs. **17 - 19** (p4 / d1) | **Sol** I-I |
| | fr. $a^3$ | măs. **20 - 27** (p3 / d1) | **Do** I-V |
| **P²** | fr. $a_{v2}$ | măs. **28 - 31** (p4 / d1) | **Mi b** I-I |
| | fr. $a_{v3}$ | măs. **32 - 35** (p4 / d1) | **Mi b** I-I |
| | fr. $a^4$ | măs. **36 - 39** (p4 / p3) | **do** I-I |
| | fr. $a^5$ | măs. **40 - 43** (p3) | **sol** IV-V |
| | fr. $a^6$ | măs. **44 - 47** (p4 / d1) | **Sol** V-I |
| | fr. $a^3_v$ | măs. **48 - 60** (p1 / d.) | **Sol** I-V-I |
| **B** | fr. **c** | măs. **60** (o4 / p4) - **66** (p1) | **Sol** I-I |
| | fr. **d** | măs. **66** (p2) - **70** (p2 / d1) | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (47 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** (**A'**) | fr. $a^7$ | măs. **71 - 74** (p4 / p3) | **Sol** I |
| | | | **La b** V-I |
| | fr. $a^8$ | măs. **75 - 78** (p4 / d1) | **Lab** I, **Re b** V-I |
| (Elab.) | fr. $a^9$ | măs. **79 - 82** | **fa** VI-I |
| | fr. $a^{10}$ | măs. **83 - 86** | **fa** II-V, **do** IV-V |
| | fr. $a^{11}$ | măs. **87 - 91** (p3 / d2) | **do** I-V |
| | fr. $a^2$ | măs. **92 - 94** (p4 / d1) | **Sol** I-I |
| ($P^2_v$) | fr. $a^3_v$ | măs. **95 - 107** (p1 / d.) | **Do** I-V-I |

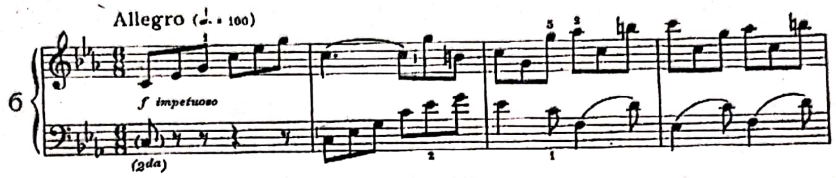
[18] Cele două „punţi" le-am identificat ca atare datorită planului tonal diferit.

[19] Ca număr de măsuri (70-47) se poate vorbi şi în această *Sonată* de un raport apropiat de „secţiunea de aur", în sens invers faţă de sonatele *nr. 12* (*în Re major*) şi *nr. 28* (*în fa minor*) menţionate mai sus, adică în varianta „pozitivă".

Scanned with OKEN Scanner

**B** fr. c măs. **107** (o4 / p4) - **113** (p1) **Do** I-I
fr. d măs. **113** (p2) - **117** (p2 / d1) **Do** I-I

Apropiată de această *Sonată* ca tipologie formală, dar mai variată tematic, este *Sonata nr. 6 în do minor*:




Aceasta are comun cu *Sonata nr. 3 în Do major* faptul că în strofa II, în secțiunea pe care am hotărât să o notez convențional cu **D**, apar elemente din **A** şi **P**. Din punct de vedere al discursului, se caracterizează printr-o succesiune aproape neîntreruptă de scurte subdiviziuni morfologice, mai apropiate de ideea de motiv decât de cea de frază. Componentele melodice ale acestor subdiviziuni se caracterizează printr-o relativă independență, raportându-se unele față de celelalte fie în cadrul unui proces imitativ, fie prin contrast, fie prin complementaritate, evidențiindu-se aproape în toate cazurile necoincidența începuturilor şi sfârşiturilor:

**||:Strofa I:||** (56 m.)

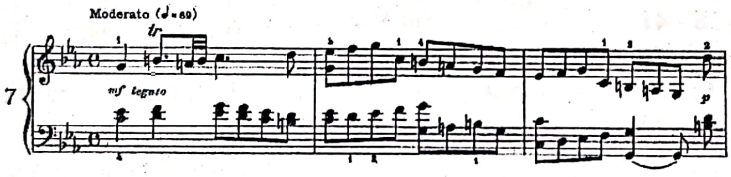
| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. **1** (o1) / **2** (o1) - **2** (o4) /**3** (p1) | **do** I-I |
| | fr. b | măs. **2** (o5) / **3** (o3) - **5** (o2 / o1) | **do** V-I |
| | fr. $b^1$ | măs. **5** (o6 /o2) - **7** (o3 / o1) | **do** I-I |
| | fr. $b^2$ | măs. **7** (o6 / o2) - **10** (o4) / **11** (p1) | **do** I-I |
| | fr. $b^2_v$ | măs. **10** (o5) / **11** (o3) - **13** (p1) | **do** I-I |
| **P** | fr. c | măs. **13** (p1) - **15** ( o4) | **do** I, **Mib** I |
| | fr. $b^3$ | măs. **15** (o5) - **17** (o5 / o4) | **Mib** II-I |
| | fr. $b^3_{v1}$ | măs. **18** (o2) / **17** (o5) - **20** (o4) | **Mib** I-I |
| | fr. $c^1$ | măs. **20** (o4) - **23** (p1 / o2) | **Mib** I, **sol** V |
| | fr. $b^3_{v2}$ | măs. **23** (o3) - **25** (o2 / o1) | **sol** V-I |
| **B** | fr. $b^1$ | măs. **25** (o6 / o2) - **27** (o3 / o1) | **sol** I-I |
| | fr. $b^3_{v3}$ | măs. **27** (o6 / o2) - **30** (o1 / p.1) | **sol** I-I |
| | fr. $a^1$ | măs. **3o** (o1) / **31** (o4) - **32** (o3 / o1) | **sol** I-I |
| | fr. d | măs. **32** (o5 / p.1) - **34** (o3 / p.1) | **sol** I-I |
| | fr. e | măs. **34** (o4 / p.2) - **36** (o3 / p.1) | **sol** I-I |
| | fr. $e_{v1}$ | măs. **36** (o4 / p.2) - **38** (o2 / o1) | **sol** I-I |
| | fr. f | măs. **38** (o3 / o1) - **42** (o2 / p1) | **sol** I-I |
| | fr. g | măs. **42** (o3 ) - **46** (o2 / p1) | **sol** I-I |
| | fr. $g_{v1}$ | măs. **46** (o3) - **52** (p1 / o1) | **sol** I-I |
| | fr. $f_v$ | măs. **52** (o3 / o1) - **56** (p.1) | **sol** I-I |

Scanned with OKEN Scanner

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** (A') | fr. $a^2$ | măs. **58** (o1 / p1) - **59** (o5) / **60** (p1) | **do** V-VI |
| **P'** | fr. $b^3_{v4}$ | măs. **59** (o6) / **60** (o3) - **62** (o3 / o1) | **do** VI, **fa** I |
| | fr. $b^3_{v5}$ | măs. **62** (o4 /o2) - **64** (o1 / p1) | I-I |
| | fr. $b^3_{v6}$ | măs. **64** (o2 /o3) - **67** (o1 / p1) | **fa** I, **do** V |
| | fr. $b^3_{v7}$ | măs. **67** (o2 / p1) - **69** (o3 / o1) | **do** V |
| | fr. $b^3_{v8}$ | măs. **69** (o5 / o2) - **73** (o1 / p1) | **do** V- I |
| **B** | fr. $a^1_v$ | măs. **73** (o1) / **74** (o4) - **75** (- / o3) | **do** I-I |
| | fr. $d_v$ | măs. **75** (o5) / **76** (p.1) - **77** (o3 / p.1) | **do** I-I |
| | fr. e | măs. **77** (o4 / p.2) - **79** (o3 / p.1) | **do** V-I |
| | fr. $e_{v2}$ | măs. **79** (o4 / p.2) - **81** (o2 / p.1) | **do** V-I |
| | fr. h | măs. **81** (o3 / p1) - **84** (o1 /p.1) | **do** I-I |
| | fr. $h_{v1}$ | măs. **84** (o2 / p.2) - **86** (o2 / p1) | **do** V-I |
| | fr. g | măs. **86** (o3) - **90** (o2 / p1) | **do** V-I |
| | fr. $g_{v2}$ | măs. **90** (o3) - **94** (o1 / p.1) | **do** V-I |
| | fr. $h_{v2}$ | măs. **94** (o2 / p.2) - **96** (o1 / p.1) | **do** V-I |
| | fr. $h_{v3}$ | măs. **96** (o2 / p.2) - **98** (p.1) | **do** V-I |

Tot în aceeaşi categorie aş include şi concentrata *Sonată nr. 7 în do minor*[20]:




**||:Strofa I:||** (14 m.)

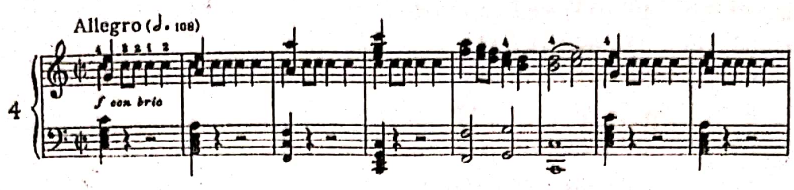
| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. **1** (p1) - **4** (o7 / p3) | **do** I-V |
| **P** | fr. b | măs. **4** (o8) / **5** (o1) - **10** (ş1 / p1) | **do** I, **sol** I |
| **B** | fr. c | măs. **10** (ş1 / o4) - **14** (p3) | **sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D(A')** | fr. $a^1$ | măs. **15** (p1) - **16** (o7 / p3) | **do** V-I |
| | fr. $b^1$ | măs. **16** (o8) / **17** (o1) - **18** (p3 / o7) | **do** IV-V |
| | fr. $b^1_v$ | măs. **18** (o8) - **20** (p3) | **do** V-V |
| **P'** | fr. $b_v$ | măs. **20** (o8) / **21** (o1) - **24** (ş1 / o1) | **do** IV-I |
| **Bv** | fr. $c_v$ | măs. **24** (ş1 / o4) - **28** (p3) | **do** I-I |

[20] v. şi ANEXA 3.

Următoarea *Sonată în Do major* (*nr. 4*):




nominalizată ca fiind de „tip D", se diferenţiază de precedentele prin faptul că în strofa II nu există „dezvoltare", în schimb se reiau: „puntea" (puţin lărgită şi variată) şi **B**-ul neschimbat[21]:

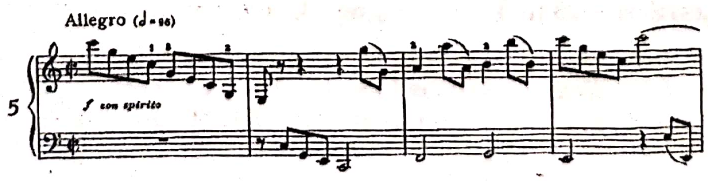
**||:Strofa I:||** (73 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. 1 - 6 | **Do** I-I |
| | fr. a | măs. 7 - 12 | **Do** I-I |
| **P** | fr.$a^1$ | măs. 13 - 18 | **Do** I, **fa** VII-I |
| | fr. $a^1$ | măs. 19 - 24 | **Si b** I, **mi b** VII-I |
| | fr. $a^2$ | măs. 25 - 32 | **mi b** I, **Re b** V, **Sol** V-I |
| (măs. 33 pauză) | | | |
| | fr. b | măs. 34 - 37 | **la** V-I |
| | fr. b | măs. 38 - 41 | **Sol** V-I |
| **B** | fr. $b^1$ | măs. 42 - 51 | **Sol** I-V |
| | fr. $b^1$ | măs. 52 - 61 | **Sol** I-V |
| | fr. c | măs. 62 - 73 | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (68 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **$P^1$** | fr. $a^1$ | măs. 74 - 79 | **Sol** I, **do** V-I |
| | fr. $a^1_v$ | măs. 80 - 87 | **do** I Î **la** V |
| | fr. $a^1$ | măs. 88 - 93 | **la** I, **re** V-I |
| | fr. $b^2$ | măs. 94 - 99 | **Do** IV-I |
| | fr. $b_{v1}$ | măs. 100 - 103 | **Do** I, **re** V-I |
| | fr. $b^{v2}$ | măs. 104 - 107 | **Do** II - I |
| **B** | fr. $b^1$ | măs. 108 - 117 | **Do** I-I |
| | fr. $b^1$ | măs. 118 - 127 | **Do** I-I |
| | fr. c | măs. 118 - 141 | **Do** I-I |

Într-un „tip E" am încadrat *Sonata* nr. *5*, tot *în Do major*:




În strofa II se conturează trei subdiviziuni:

1. **D** în care sunt reluate sau dezvoltate componente ale lui **B**;

[21] v. şi **ANEXA 4.**

2. **P**[1]
3. **B**$_v$

Altfel spus - există o „dezvoltare" şi o „repriză" conţinând „puntea" şi B-ul:

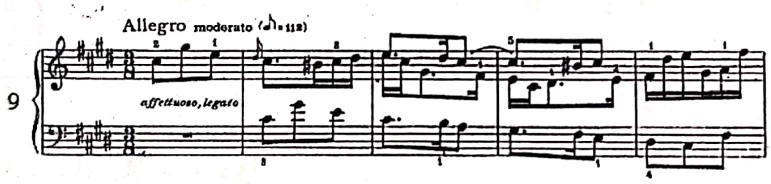
**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. 1 (p1 / -) - 6 (p1 / î) | **Do** I-I |
| | fr. b | măs. 5 (p2 / î) - 10 (p1) | **Do** I-I |
| **P** | fr. c | măs. 10 (p2 / p4) - 15 (p1) | **Sol** II-I |
| **B** | fr. d | măs. 15 (o3) - 21 (p1) | **Sol** I-I |
| | fr. d | măs. 21 (o3) - 27 (p1) | **Sol** I-I |
| | fr. e | măs. 27 (o3 / d2) - 31 (p1 / d1) | **Sol** I-I |
| | fr. f | măs. 31 (p1 / d1) - 34 (p1 / d1) | **Sol** I-I |
| | fr. f$_v$ | măs. 34 (p1 / d1) - 39 | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** | fr. c[1] | | |
| | (dezv.) | măs. 40 (o3 / d1) - 45 (p1) | **Do** V, **la** V-I, **Fa** V-I |
| | fr. d[1] | măs. 45 (o1) - 51 (p1 / d1) | **Fa** V-I, **Re** V-I, **Sib** V-I |
| **P** | fr. c[1] | măs. 51 (p2 /p4) - 58 (p1) | **Fa** V-I, **Do** V-V |
| **B$_v$** | fr. d[1] | măs. 58 (o3) - 63 (p1 / d1) | **Do** V-I |
| | fr. e | măs. 63 (o3 / d2) - 67 (o1 / î) | **Do** I-I |
| | fr. f[1] | măs. 67 (o1 / î) - 71 (o1 / î) | **Do** I-I |
| | fr. f[1]$_v$ | măs. 71 (o1 / î) - 79 (î) | **Do** I-I |

Asemănătoare se arată a fi *Sonata nr. 9 în do# minor*:




cu deosebirea că în **D** apar elemente din **P** şi nu din **B**. Regula ar fi, deci, orice element în afară de **A**[22]:

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | măs. 1 (o1) / 2 (o1) - 4 (ş6 / o3) | **do#** I-I |
| | fr. b | măs. 5 (ş1/ o1) - 11 (p.) | **do#** II-V |
| **P** | fr. c | măs. 12 (ş2 / o.1) - 15 (ş6 / ş6o3) | **sol#** I-V |
| | fr. d | măs. 16 (ş1 / o.1) - 21 (ş1 / o1) | **sol#** I, **Fa#** I, **Si** I-I |
| | fr. e | măs. 21 (ş2 / ş4) - 31(p.) | **Si** I, **sol#** I-V |
| **B** | fr. f | măs. 32 (ş.1 / o.1) - 38 (p.) | **sol#** VII-I |
| | fr. f[1] | măs. 39 (ş.1 / o.1) - 44 (ş6 / o3) | **sol#** VII-V |
| | fr. g | măs. 45 (tr3 / o1) - 49 (p.) | **sol#** I-I |

[22] v. şi **ANEXA 5.**

Scanned with OKEN Scanner

||:**Strofa II**:|| (50 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** | fr. $c^1$ | măs. **50** (ş2 / o.1) - **59** (p) | **Sol#/sol#**I, **Fa#/fa#** I, **solb** I, **Sib** V |
| | fr. $e^1$ | măs. **60** (ş2 / p.1) - **71** (p.) | **fa** I-V, **Lab** IV-I, **fa** IV-I, **Reb** IV-I, **Lab** I |
| **P'** | fr. $c_v$ | măs. **72** (ş2 / o.1) - **80** (ş1 / o1) | **do#** I, **fa#** I |
| | fr. $e^2$ | măs. **80** (ş2 / o2) - **86** (p.) | **fa#** I, **do#** I |
| **B'** | fr. $f^2$ | măs. **87** (ş.1 / o.1) - **94** (ş6 /o3) | **do#** VII-V |
| | fr. $g^1$ | măs. **95** (tr3 / o1) - **99** (p.) | **do#** I-I |

Păstrând aceleaşi criterii de schematizare, analizele s-ar putea continua, fapt ce ar avea drept rezultat (aşa cum s-a putut vedea şi din aceste 10 exemple) fie reperarea unor arhitecturi similare celor deja prezentate, fie descoperirea altora noi, constituindu-se totodată în premisa unor sistematizări şi clasificări de mai mare anvergură.

Scanned with OKEN Scanner

# ANEXA 1 – Tip A

## *Sonata nr.1 (Do major).*

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | Do I-V | |
| | fr. b | Do V-V | |
| **P** | fr. c | | re VII-I |
| | fr. $c^1$ | | mi VII-I |
| | fr. d | | la V-I |
| | fr. $d^1$ | | Sol V-V |
| **B** | fr. e | Sol (V-) I-I | |
| | fr. $e^1$ | Sol I-I | |
| | fr. f | Sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (48 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. g | Sol I ~ Do I |
| | fr. h | Fa V-I, re V-I |
| | fr. $h^1$ | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | la V-I |
| | fr. $i^1$ | re V-I, Do II-V |
| **B'** | fr. $e_v$ | Do I-I |
| | fr. $e^1$ | Do I-I |
| | fr. $f_v$ | Do I-I |

## *Sonata nr.8 (do minor)*

**||:Strofa I:||** (65 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | do I-I | |
| | fr. $a_v$ | do I-I | |
| **$P^1$** | fr. b | | do I-V |
| | fr. c | | do V-V |
| | fr. d | | do V-V |
| **$P^2$** | fr. $c^1$ | | sol I-V |
| | fr. $d^1$ | | sol V-V |
| **B** | fr. e | sol V-I | |
| | fr. f | sol I-I | |
| | fr. $f^1$ | sol I-V | |
| | fr. g | sol I-I | |

**||:Strofa II:||** (53 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. h | Sol I-I |
| | fr. $h^1$ | Do I-I |
| | fr. i | la I-V |
| | fr j | la I-V |
| | fr. $i^1$ | sol I-V |
| | fr. $j^1$ | sol I-V |
| | fr. $i^2$ | fa I, do V |
| **B'** | fr. e | do V-I |
| | fr. $f_v$ | do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | do I-V |
| | fr. $g^1$ | do I-I |

## *Sonata nr.10 (Re major)*

**||:Strofa I:||** (36 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | fr. a | Re I-I | |
| | fr. b | Re I-V | |
| | fr. $b^1$ | Re I-I | |
| **P** | fr. c | | re IV-I |
| | fr. $c_{v1}$ | | sol V-I |
| | fr. $c_{v2}$ | | la/La V-I |
| | fr. d | | Re V-I, La IV-I |
| | fr. $d^1$ | | La I-I |
| | fr. e | | la I-V |
| **B** | fr. $b_v$ | La I-V | |
| | fr. $b^1$ | La I-I | |
| | fr. $d^2$ | La I-I | |
| | fr. $d^3$ | La I-I | |

**||:Strofa II:||** (33 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. $e^1$ | re I-V |
| | fr. $e^2$ | re I-V |
| | fr. $d^3$ | re V-I |
| | fr. $d^1_v$ | re I-I |
| | fr. $e^2_{v1}$ | re I-V-I, sol V-I |
| | fr. $e^2_{v2}$ | Do I, re IV-V |
| | fr. $d^3$ | Re V-I |
| | fr. $d^3_v$ | Re V-I |
| **B** | fr. $b_v$ | Re I-V |
| | fr. $b^1$ | Re I-I |
| | fr. $d^2$ | Re I-I |
| | fr. $d^3$ | Re I-I |

Scanned with OKEN Scanner

***Sonata nr.12 (Re major) 3/8***

**||:Strofa I:||** (38 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | Re I-I |
| | fr. $a_v$ | Re I-I |
| **P** | fr. b | Re I ~ La I |
| **B** | fr. $a^1$ | La I-I |
| | fr. $a^1$ | La I-I |
| | fr. $b^1$ | La I-I |

**||:Strofa II:||** (52 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. c | La I/Re V |
| | fr. c | La I/Re V |
| | fr. d | la I ~ Do I |
| | fr. $d^1$ | Do IV ~ la I |
| | fr. d | la I ~ Do I |
| | fr. $d^2$ | ~ |
| | fr. e | mi I ~ Re V |
| **$B^1$** | fr. $a^2$ | Re I-I |
| | fr. $a^2_v$ | Re I-I |
| | fr. $b^1_v$ | Re I-I |

***Sonata nr.13 (Remajor) 6/8***

**||:Strofa I:||** (36 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | Re I-I |
| **P** | fr. b | Re I ~ La ~ Mi I |
| | fr. c | Mi V-I |
| | fr. d | Do I ~ la V |
| **B** | fr. e | la IV-I |
| | fr. $e_v$ | la IV-I |
| | fr. f | La I-IV-I |

**||:Strofa II:||** (37 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. g | La I ~ mi V |
| | fr. h | mi V~ la ~ Re V |
| | fr. i | Re V |
| **$B^1$** | fr. $e^1$ | re IV-I |
| | fr. $e^1_v$ | re IV-I |
| | fr. $f_v$ | Re I-IV-I |

Scanned with OKEN Scanner

# ANEXA 2 – Tip B

***Sonata nr.2 (Do major)***

**||:Strofa I:||** 12/8

| | | |
|---|---|---|
| **A**(Moderato) | fr. a | Do I-I |
| **P** | fr. $a^1$ | Si b I-I |
| | fr. b | fa I-V, re IV-V |
| | fr. $b^1$ | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I |
| | fr.c | Re I, Sol V-I |
| **B** | fr.d | Sol I-I |
| (Molto Allegro) | fr. $d^1$ | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-V |
| | fr. f | Sol V-I |
| | fr. $f^1$ | Sol V-I |
| | fr. g | Sol I-I |
| | fr. $g^1$ | Sol I-I |
| (Concluzie) | fr. h | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. i | Do |
| | fr. $i^1$ | Do |
| | fr. j | Do |
| | fr. k | Do |
| **Rt** | fr. l | Do IV-I |
| | fr. l | Do IV-I |
| | fr. m | Do I-I |
| | fr. $m^1$ | Do I-I |

# ANEXA 3 – Tip C

***Sonata nr. 3 (Do major).***

**||:Strofa I:||**

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | Do I-I |
| | fr. $a_{v1}$ | Do I-I |
| **$P^1$** | fr. $a^1$ | DoI, Fa V-I |
| | fr. b | Do IV-V |
| | fr. $a^2$ | Sol I-I |
| | fr. $a^3$ | Do I-V |
| **$P^2$** | fr. $a_{v2}$ | Mi b I-I |
| | fr. $a_{v3}$ | Mi b I-I |
| | fr. $a^4$ | do I-I |
| | fr. $a^5$ | sol IV-V |
| | fr. $a^6$ | Sol V-I |
| | fr. $a^3_v$ | Sol I-V-I |
| **B** | fr. c | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |

**||:Strofa II:||**

| | | |
|---|---|---|
| **D** (A') | fr. $a^7$ | Sol I |
| | | La b V-I |
| | fr. $a^8$ | Lab I, Re b V-I |
| (Elab.) | fr. $a^9$ | fa VI-I |
| | fr. $a^{10}$ | fa II-V, do IV-V |
| | fr. $a^{11}$ | do I-V |
| | fr. $a^2$ | Sol I-I |
| **$P^2_v$** | fr. $a^3_v$ | Do I-V-I |
| **B** | fr. c | Do I-I |
| | fr. d | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

***Sonata nr.6 (do minor)***

**||:Strofa I:||** (56 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | do I-I |
| | fr. b | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do I-I |
| | fr. $b^2$ | do I-I |
| | fr. $b^2_v$ | do I-I |
| **P** | fr. c | do I, Mib I |
| | fr. $b^3$ | Mib II-I |
| | fr. $b^3_{v1}$ | Mib I-I |
| | fr. $c^1$ | Mib I, sol V |
| | fr. $b^3_{v2}$ | sol V-I |
| | fr. b1 | sol I-I |
| | fr. $b^3_{v3}$ | sol I-I |
| | fr. $a^1$ | sol I-I |
| **B** | fr. d | sol I-I |
| | fr. e | sol I-I |
| | fr. $e_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. f | sol I-I |
| | fr. g | sol I-I |
| | fr. $g_{v1}$ | sol I-I |
| | fr. $f_v$ | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (41 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D (A')** | fr. $a^2$ | do V-VI |
| **P'** | fr. $b^3_{v4}$ | do VI, fa I |
| | fr. $b^3_{v5}$ | fa I-I |
| | fr. $b^3_{v6}$ | fa I, do V |
| | fr. $b^3_{v7}$ | do V |
| | fr. $b^3_{v8}$ | do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I-I |
| **B'** | fr. $d_v$ | do I-I |
| | fr. e | do V-I |
| | fr. $e_{v2}$ | do V-I |
| | fr. h | do I-I |
| | fr. $h_{v1}$ | do V-I |
| | fr. g | do V-I |
| | fr. $g_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v2}$ | do V-I |
| | fr. $h_{v3}$ | do V-I |

***Sonata nr.7 (do minor)***

**||:Strofa I:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | do I-V |
| **P** | fr. b | do I, sol I |
| **B** | fr. c | sol I-I |

**||:Strofa II:||** (14 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D(A')** | fr. $a^1$ | do V-I |
| | fr. $b^1$ | do IV-V |
| | fr. $b^1_v$ | do V-V |
| **P'** | fr. $b_v$ | do IV-I |
| **B'** | fr. $c_v$ | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# ANEXA 4 – Tip D

***Sonata nr. 4 (Do major)***

**||:Strofa I:||** (73 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | Do I-I |
| | fr. a | Do I-I |
| **P** | fr. $a^1$ | Do I, fa VII-I |
| | fr. $a^1$ | Si b I, mi b VII-I |
| | fr. $a^2$ | mi b I, Re b V, Sol V-I |
| (1 măs. pauză gen.) | | |
| | fr. b | la V-I |
| | fr. b | Sol V-I |
| **B** | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. $b^1$ | Sol I-V |
| | fr. c | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (68 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | ——— | |
| **P'** | fr. $a^1$ | Sol I, do V-I |
| | fr. $a^1_v$ | do I~la V |
| | fr. $a^1$ | la I, re V-I |
| | fr. $b^2$ | Do IV-I |
| | fr. $b_{v1}$ | Do I, re V-I |
| | fr. $b_{v2}$ | Do II - I |
| **B** | fr. $b^1$ | Do I-V |
| | fr. $b^1$ | Do I-V |
| | fr. c | Do I-I |

# ANEXA 5 – Tip E

***Sonata nr. 5 (Do major).***

**||:Strofa I:||** (39 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | Do I-I |
| | fr. b | Do I-I |
| **P** | fr. c | Sol II-I |
| **B** | fr. d | Sol I-I |
| | fr. d | Sol I-I |
| | fr. e | Sol I-I |
| | fr. f | Sol I-I |
| | fr. $f_v$ | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (40 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. $e^1$ | Do V, la V-I, Fa V-I |
| | fr. $d^1$ | Fa V-I, Re V-I, Sib V-I |
| **$P^1$** | fr. $c^1$ | Fa V-I, Do V-V |
| **$B_v$** | fr. $d^1$ | Do V-I |
| | fr. e | Do I-I |
| | fr. $f^1$ | Do I-I |
| | fr. $f^1_v$ | Do I-I |

***Sonata nr.9 (do# minor) 3/8***

**||:Strofa I:||** (49 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | fr. a | do# I-I |
| | fr. b | do# II-V |
| **P** | fr. c | sol# I-V |
| | fr. d | sol# I, Fa# I, Si I-I |
| | fr. e | Si I, sol# I-V |
| **B** | fr. f | sol# VII-I |
| | fr. $f^1$ | sol# VII-V |
| | fr. g | sol# I-I |

**||:Strofa II:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **D** | fr. $c^1$ | Sol#/sol# I, Fa#/fa# I, solb I, Sib V |
| | fr. $e^1$ | fa I-V, Lab IV-I, fa IV-I, Reb IV-I, Lab I |
| **P'** | fr. $c_v$ | do# I, fa# I |
| | fr. $e^2$ | fa# I, do# I |
| **B'** | fr. $f^2$ | do# VII-V |
| | fr. $g^1$ | do# I-I |

Scanned with OKEN Scanner

***Sonata nr.1 (Do major).***

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A** | **fr. a** | măs. **1** (o1 / p1) - **8** (o3 / ş5) | **Do** I-V |
| | **fr. b** | măs. **8** (o4 / ş6) - **12** (p1) | **Do** V-V |
| **P** | **fr. c** | măs. **12** (o4) / **13** (o2) - **16** (o2 / o3) | **re** VII-I |
| | **fr. c$^1$** | măs. **16** (o4) / **17** (o2) - **20** (o1 / p.1) | **mi**VII-I |
| | **fr. d** | măs. **20** (o2 / o4) - **27** (o1 / p1) | **la** V-I |
| | **fr. d$^1$** | măs. **27** (o2 / o4) - **36** (p1 /-) | **Sol** V-V |
| **B** | **fr. e** | măs. **36** (o4 / o2) - **40** (p1 / -) | **Sol** (V-) I-I |
| | **fr. e$^1$** | măs. **40** (o4 / o2) - **44** (o1 / p1) | **Sol** I-I |
| | **fr. f** | măs. **44** (ş3 / o4) - **50** (o1 / p1) | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (48 m.)

| | | | |
|---|---|---|---|
| **D** | **fr. g** | măs. **51** (ş1 / o2) - **59** (o1) | **Sol** I-**Do** I |
| | **fr. h** | măs. **59** (o2) - **65** (o2 / p2) | **Fa** V-I, **re** V-I |
| | **fr. h$^1$** | măs. **65** (o4) / **66** (o1) - **71** (o2 / p2) | **Sol** V-I, **mi** V-I |
| | **fr. i** | măs. **72** (d /o1) - **75** (p1 / o4) | **la** V-I |
| | **fr. i$^1$** | măs. **76** (d / o1) - **83** (p1 / p2) | **re** V-I, **Do** II-V |
| **B'** | **fr.e$_v$** | măs. **83** (o4) / **84** (o2) - **87** (p1 / -) | **Do** I-I |
| | **fr. e$^1$** | măs. **87** (o4 /o2) - **91** (o1 / p1) | **Do** I-I |
| | **fr. f$_v$** | măs. **91** (ş3 / o4) - **98** (o1 / p2) | **Do** I-I |

---

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | |
|---|---|---|
| **A** | **fr. a** | **Do** I-V |
| | **fr. b** | **Do** V-V |
| **P** | **fr. c** | **re** VII-I |
| | **fr. c$^1$** | **mi** VII-I |
| | **fr. d** | **la** V-I |
| | **fr. d$^1$** | **Sol** V-V |
| **B** | **fr. e** | **Sol** (V-) I-I |
| | **fr. e$^1$** | **Sol** I-I |
| | **fr. f** | **Sol** I-I |

**||:Strofa II:||** (48 m.)

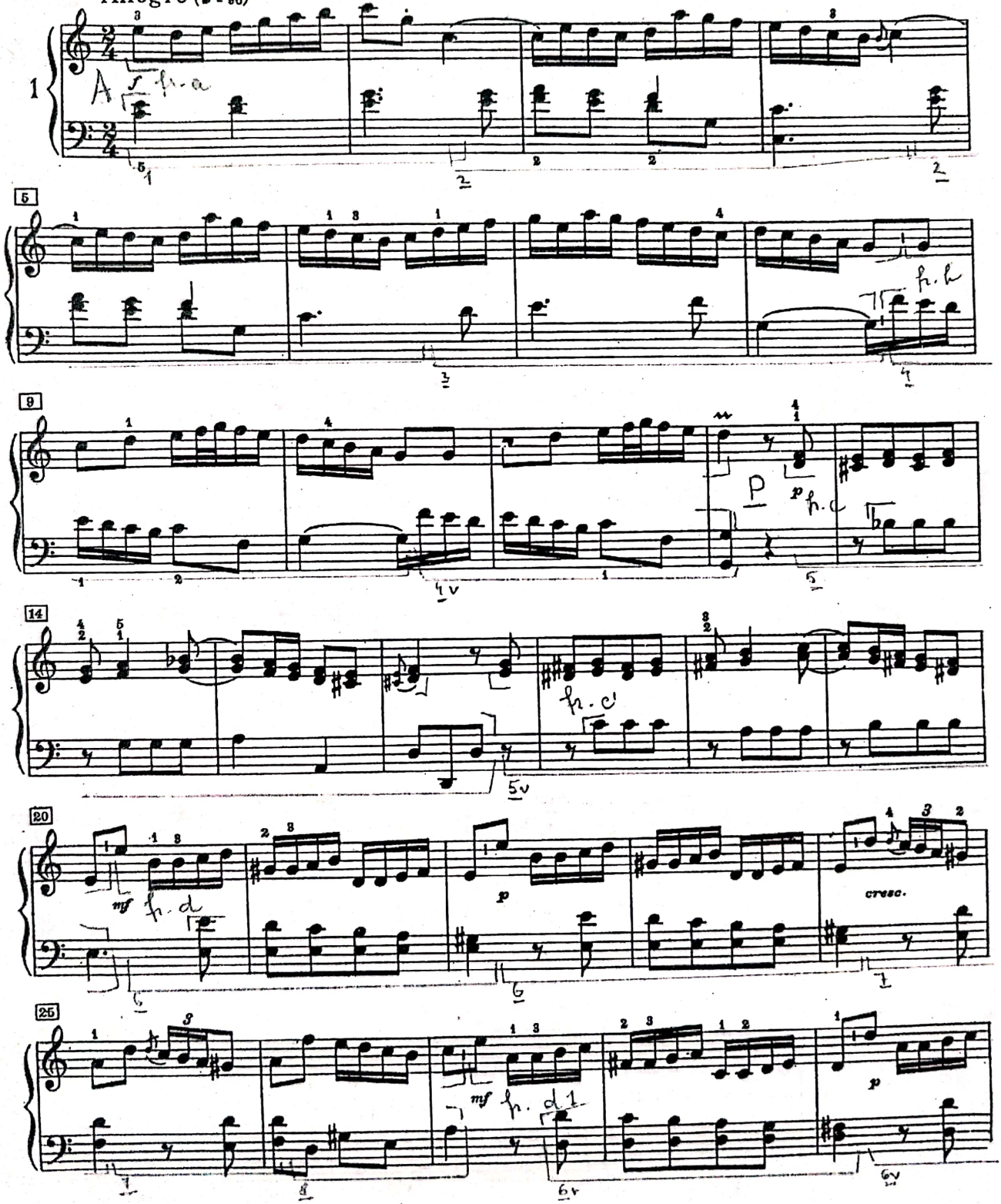
| | | |
|---|---|---|
| **D** | **fr. g** | **Sol** I ~ **Do** I |
| | **fr. h** | **Fa** V-I, **re** V-I |
| | **fr. h$^1$** | **Sol** V-I, **mi** V-I |
| | **fr. i** | **la** V-I |
| | **fr. i$^1$** | **re** V-I, **Do** II-V |
| **B'** | **fr.e$_v$** | **Do** I-I |
| | **fr. e$^1$** | **Do** I-I |
| | **fr. f$_v$** | **Do** I-I |

Scanned with OKEN Scanner

# SONATA

Domenico Scarlatti
(1685–1757)

Allegro (♩ = 96)

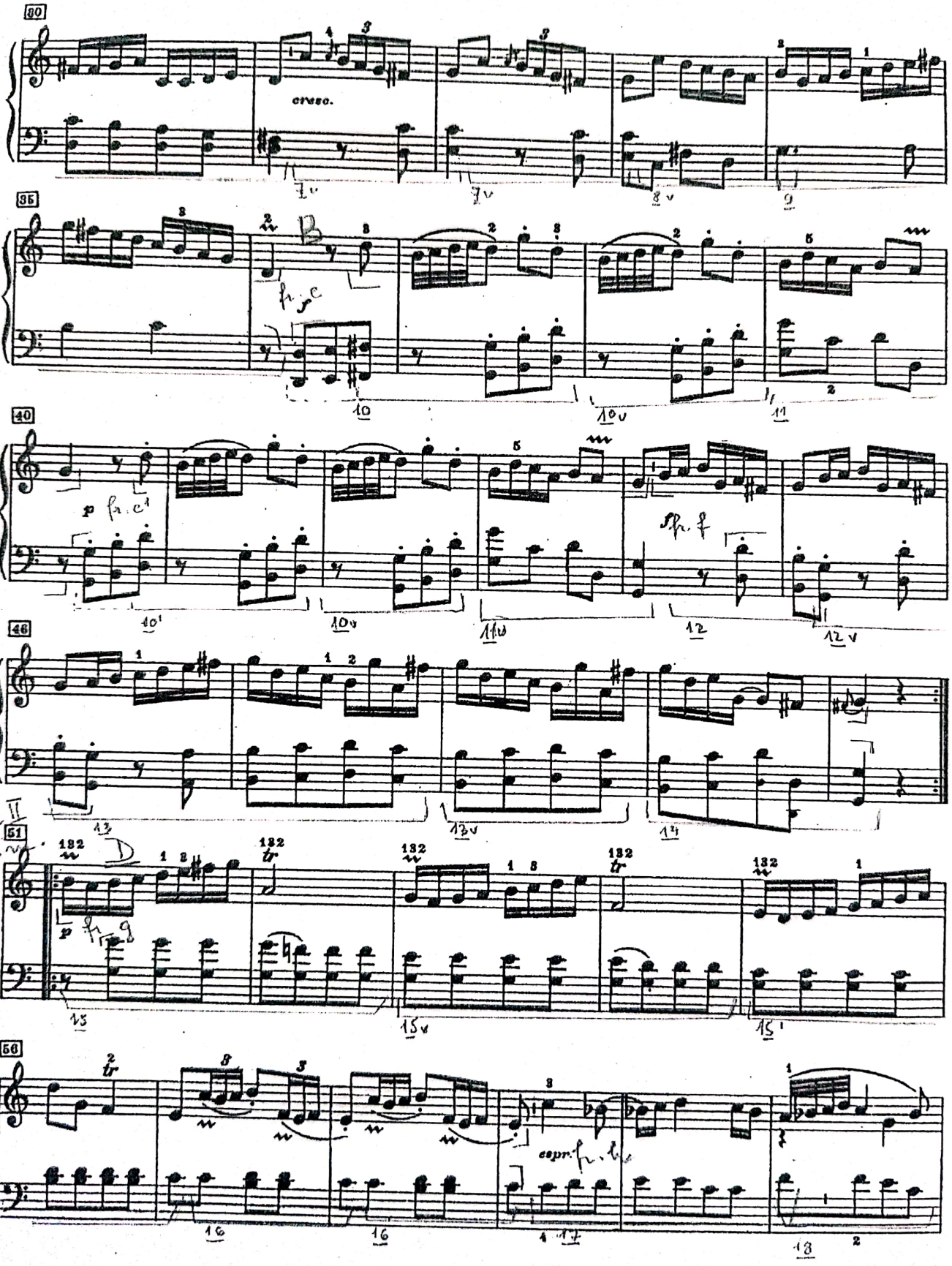



Edition Peters Nr. 4692a

E. P. 11801

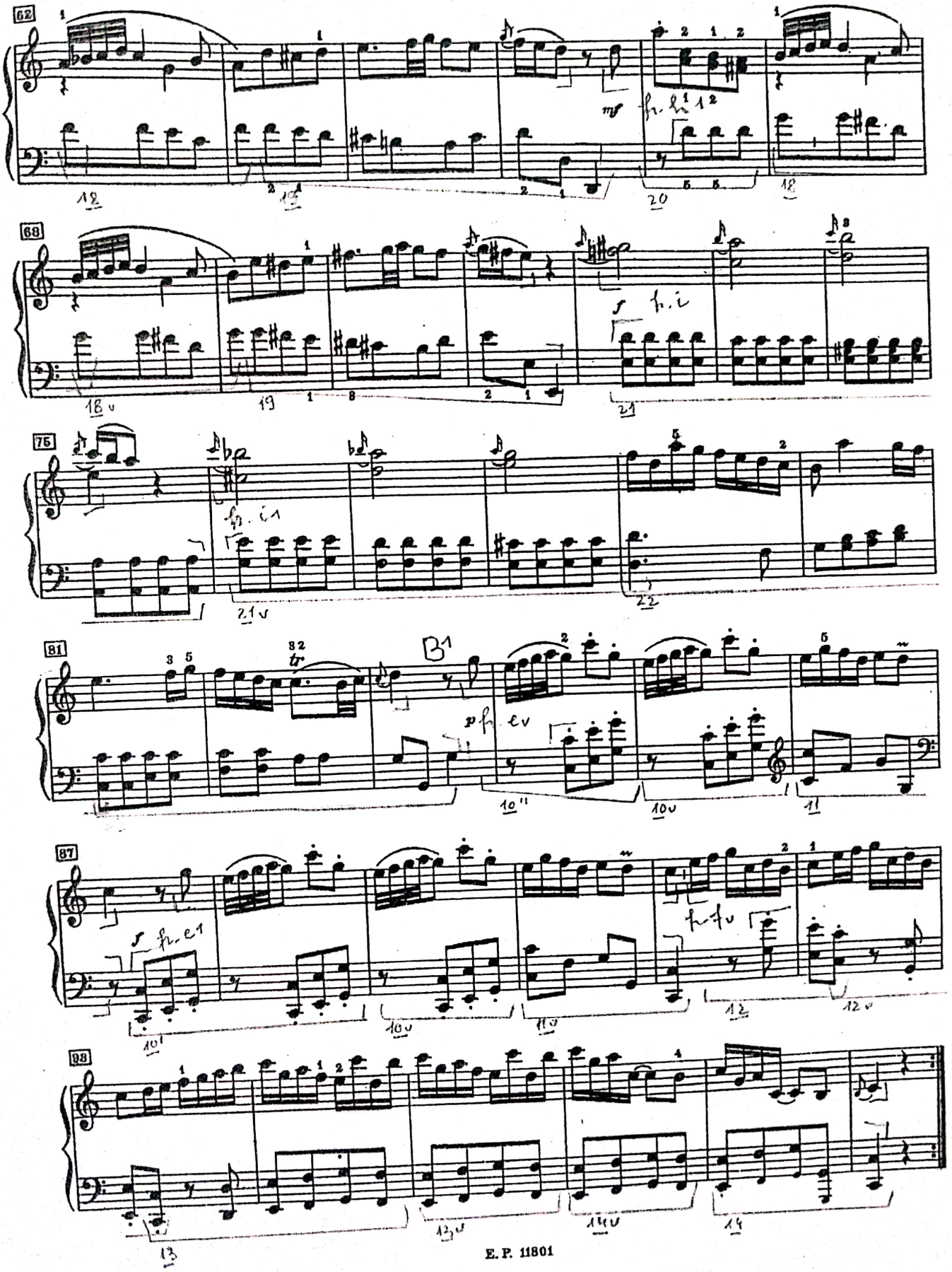
© 1957 by Edition Peters, Leipzig

Scanned with OKEN Scanner






Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

sau visul înaripat, în esență adevărul de dincolo de sunete și de măiestria interpretativă.

Păstrând cuvintele cu migala și sfioasa grijă a bijutierului față de materia prețioasă din care izvodește giuvaeruri, a scris despre arta unor personalități proeminente ale muzicii românești și universale care au onorat scena de concert a Filarmonicii „Moldova", dar și despre tinerii efigii la început de drum, dintre care, unii, ~~[illegible]~~ au confirmat în timp aprecierile încurajatoare din momentul debutului ieșean; a scris despre dirijorii permanenți - Ion Baciu, George Vintilă și Ion Pavalache, cu împliniile și, mereu, cu neîmplinirile lor; a scris despre nimicitoarea înălțare spre perfecțiune a orchestrei simfonice din Iași, obținută prin muncă stăruitoare și dăruire, sub conducerea acelui „tânăr vrăjitor" (cum l-a definit compozitorul Alexandru Pașcanu) care a fost dirijorul Ion Baciu. Și a scris despre repertoriul practicat în programele de concert (simfonic și coral), de recital și de muzică de cameră, salutând inovațiile (primele audiții) și punând în lumină - ca în cazul programelor înscrise în ediția Festivalului muzicii românești - creațiile de valoare ale compozitorilor noștri, inclusiv ale compozitorilor ieșeni.

Din fotoliul cu numărul 16 al rândului 22, Liliana Ghermani a fost ascultătorul neostenit care a știut să-și convertească trăirile muzicale în analize aplicate; bine argumentate, scrise cu o echilibrată și constantă exigență și, de multe ori, cu o evidentă undă de bunăvoință, pentru a nu frânge zborul fanteziei interpreților și compozitorilor. A ~~construit~~ construit, astfel, o imagine bogată și colorată a lașului muzical. O imagine vie a unui centru muzical puternic și înfloritor. De aceea, cronicile acestea sunt nu doar o parte însemnată din istoria vieții muzicale ieșene, ci și istoria însăși, pe care generațiile tinere trebuie să o cunoască, pentru a înțelege trecutul și a gândi prezentul. Căci nu doar nostalgia ne îndeamnă să ne întrebăm unde sunt... concertele de altădată?

Mihail Cozmei

Din fotoliul cu numărul 16...

Din faimosul aforism al lui Protagoras, rezultă că omul nu este „numai măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt întrucât sunt, ci și măsura „celor ce nu sunt, întrucât nu sunt". Cronica muzicală reprezintă, pentru cititorul unor pagini de critică adunate într-unul sau mai multe volume, măsura „celor ce nu sunt, întrucât nu sunt", cu alte cuvinte, reprezintă dovede realităților muzicale dintr-o anumită perioadă, care au fost și nu mai sunt, dar au rămas consemnate în paginile unei reviste sau ale unui ziar. Fără îndoială, odată cu apariția presei cronica se impune, ca o primă reacție publică, ~~mai mult sau m~~ scrisă, la un act muzical - concert, recital, sau spectacol și, totodată, ca una din primele surse de informare cu privire la dominantele repertoriului muzical, la prezența soliștilor și a dirijorilor, la prima audiție a unei lucrări de ieri și de azi, în sfârșit, cu privire la gustul muzical. Cronica muzicală devine, astfel, document de istorie. Dar fiind expresia imediată a opiniei unui cronicar, exprimă corect realitatea? Nu se insinuiază în paginile cronicii și subiectivitatea autorului? Răspunsul este afirmativ. Numai că, oricât ne-am feri de intruziunea subiectivului în cercetarea trecutului, fără paginile de memorialistică și de cronică muzicală nu putem edifica o imagine globală și convingătoare a culturii muzicale.

In acest sens, cronicile elaborate și semnate de Liliana Gherman de-a lungul a peste un sfert de veac, sunt documente din și despre viața muzicală a Iașului. Ceea ce se observă, chiar din lectura primelor cronici, este atitudinea bivalentă a autoarei, care a scris, săptămână de săptămână, cu înfiorarea iubitorului de muzică, încercând să descopere misterul universului sonor cu multiplele-i sensuri, pe de o parte, iar pe de altă parte, cu luciditatea profesionistului, urmărind și subliniind măsura în care compozitorii și, mai cu seamă interpreții, au reușit să înțeleagă și să dăruiască ascultătorilor bucuria sau durerea, binele și frumosul, lumina dumnezeiască

# ACTUL I

Preludiul orchestral (1) — 295 p.

| | | | |
|---|---|---|---|
| I | Manole / Bogumil (2, 3, 4) | 1164 p. | 1595 p. |
| II | Manole / Monolog (5, 6, 7) | 431 p. | |
| III | Manole / Mira (8, 9, 10) | 1131 p. | 1641 p. |
| IV | Manole / Zidarii (11) | 510 p. | |

97,19 %

# ACTUL II

Zidarii singuri (12) — 133 p.

| | | | |
|---|---|---|---|
| I | Manole / Zidarii (13 - Înfruntarea) | | 671 p |
| II | Manole / Zidarii (14 – Jurământul) | | 702 p. |

95,58 %

# ACTUL III

Introducere orchestrală — 84 p.

| | | | |
|---|---|---|---|
| I | Manole / Mira (I) (16) | 355 p. | 1015 p. |
| II | Manole / Mira (II) (17) | 660 p. | |
| III | Zidirea (18) | 638 p. | 1027 p. |
| IV | Epilog (19) | 389 p. | |

98,83 %

ACTUL I 3531 p.

97,22 %

ACTELE II / III 3632 p.

Scanned with OKEN Scanner

**ANALIZE-I**

## I. Sonata nr.1 (Do major) 2/4
(Tip A)

**‖:Strofa I:‖** (50 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (o1 / p1) | - | 8 (o3 / ş5) | |
| | | {mot. 1-2-2v-3} | | | Do I-V |
| | fr. b | măs. 8 (o4 / ş6) | - | 12 (p1) | |
| | | {mot. 4-4v} | | | Do V-V |
| P | fr. c | măs. 12 (o4) / 13 (o2) | - | 16 (o2 / o3) | |
| | | {mot. 5} | | | re VII-I |
| | fr. c1 | măs. 16 (o4) / 17 (o2) | - | 20 (o1 / p.1) | |
| | | {mot. 5v} | | | mi VII-I |
| | fr. d | măs. 20 (o2 / o4) | - | 27 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 6-6-7-7-8} | | | la V-I |
| | fr. d1 | măs. 27 (o2 / o4) | - | 36 (p1 / -) | |
| | | {mot. 6v-6v-7v-7v-8v lărg.} | | | Sol V-V |
| B | fr. e | măs. 36 (o4 / o2) | - | 40 (p1 / -) | |
| | | {mot. 10-10v-11} | | | Sol (V-) I-I |
| | fr. e1 | măs. 40 (o4 / o2) | - | 44 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 10₁-10v-11v} | | | Sol I-I |
| | fr. f | măs. 44 (ş3 / o4) | - | 50 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 12-12-13-13v-14} | | | Sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (48 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D | fr. g | măs. 51 (ş1 / o2) | - | 59 (o1) | |
| | | {mot. 15-15v-15₁-16-16} | | | Do V-I |
| | fr. h | măs. 59 (o2) | - | 65 (o2 / p2) | |
| | | {mot. 17-18-18-19} | | | Fa V-I, re V-I |
| | fr. h1 | măs. 65 (o4) / 66 (o1) | - | 71 (o2 / p2) | |
| | | {mot. 20-18-18v-19} | | | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | măs. 72 (d / o1) | - | 75 (p1 / o4) | |
| | | {mot. 21} | | | la V-I |
| | fr. i1 | măs. 76 (d / o1) | - | 83 (p1 / p2) | |
| | | {mot. 21v-22-23} | | | re V-I, Do II-V |
| B' | fr.ev | măs. 83 (o4) / 84 (o2) | - | 87 (p1 / -) | |
| | | {mot. 10₂-10v-11} | | | Do I-I |
| | fr. e1 | măs. 87 (o4 / o2) | - | 91 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 10₁-10v-11v} | | | Do I-I |
| | fr. fv | măs. 91 (ş3 / o4) | - | 98 (o1 / p2) | |
| | | {mot. 12-12v-13-13v-14v-14} | | | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

**ANALIZE - I**

## *I. Sonata nr.1 (Do major) 2/4*
(Tip A)

**||:Strofa I:||** (50 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a măs. 1 (o1 / p1) - 8 (o3 / ş5) | | | |
| | {mot. 1-2-2v-3} | | | Do I-V |
| | fr. b măs. 8 (o4 / ş6) - 12 (p1) | | | |
| | {mot. 4-4v} | | | Do V-V |
| P | fr. c măs. 12 (o4) / 13 (o2) - 16 (o2 / o3) | | | |
| | {mot. 5} | | | re VII-I |
| | fr. c1 măs. 16 (o4) / 17 (o2) - 20 (o1 / p.1) | | | |
| | {mot. 5v} | | | mi VII-I |
| | fr. d măs. 20 (o2 / o4) - 27 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 6-6-7-7-8} | | | la V-I |
| | fr. d1 măs. 27 (o2 / o4) - 36 (p1 /-) | | | |
| | {mot. 6v-6v-7v-7v-8v lărg.} | | | Sol V-V |
| B | fr. e măs. 36 (o4 / o2) - 40 (p1 / -) | | | |
| | {mot. 10 -10v-11} | | | Sol (V-) I-I |
| | fr. e1 măs. 40 (o4 / o2) - 44 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 101-10v-11v} | | | Sol I-I |
| | fr. f măs. 44 (ş3 / o4) - 50 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 12-12-13-13v-14} | | | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (48 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D | fr. g măs. 51 (ş1 / o2) - 59 (o1) | | | |
| | {mot. 15-15v-151-16-16} | | | Do V-I |
| | fr. h măs. 59 (o2) - 65 (o2 / p2) | | | |
| | {mot. 17-18-18-19} | | | Fa V-I, re V-I |
| | fr. h1 măs. 65 (o4) / 66 (o1) - 71 (o2 / p2) | | | |
| | {mot. 20-18-18v-19} | | | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i măs. 72 (d /o1) - 75 (p1 / o4) | | | |
| | {mot. 21} | | | la V-I |
| | fr. i1 măs. 76 (d / o1) - 83 (p1 / p2) | | | |
| | {mot. 21v-22-23} | | | re V-I, Do II-V |
| B' | fr.ev măs. 83 (o4) / 84 (o2) - 87 (p1 / -) | | | |
| | {mot. 102-10v-11} | | | Do I-I |
| | fr. e1 măs. 87 (o4 /o2) - 91 (o1 / p1) | | | |
| | {mot. 101-10v-11v} | | | Do I-I |
| | fr. fv măs. 91 (ş3 / o4) - 98 (o1 / p2) | | | |
| | {mot. 12-12v-13-13v-14v-14} | | | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

**ANALIZE-I**

## *I. Sonata nr.1 (Do major) 2/4*
(Tip A)

**‖:Strofa I:‖** (50 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (o1 / p1) | - 8 (o3 / ş5) | |
| | | {mot. 1-2-2$_v$-3} | | Do I-V |
| | fr. b | măs. 8 (o4 / ş6) | - 12 (p1) | |
| | | {mot. 4-4$_v$} | | Do V-V |
| P | fr. c | măs. 12 (o4) / 13 (o2) | - 16 (o2 / o3) | |
| | | {mot. 5} | | re VII-I |
| | fr. c$^1$ | măs. 16 (o4) / 17 (o2) | - 20 (o1 / p.1) | |
| | | {mot. 5$_v$} | | mi VII-I |
| | fr. d | măs. 20 (o2 / o4) | - 27 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 6-6-7-7-8} | | la V-I |
| | fr. d$^1$ | măs. 27 (o2 / o4) | - 36 (p1 /-) | |
| | | {mot. 6$_v$-6$_v$-7$_v$-7$_v$-8$_v$ lărg.} | | Sol V-V |
| B | fr. e | măs. 36 (o4 / o2) | - 40 (p1 / -) | |
| | | {mot. 10 -10$_v$-11} | | Sol (V-) I-I |
| | fr. e$^1$ | măs. 40 (o4 / o2) | - 44 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 10'-10$_v$-11$_v$} | | Sol I-I |
| | fr. f | măs. 44 (ş3 / o4) | - 50 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 12-12-13-13$_v$-14} | | Sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (48 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D | fr. g | măs. 51 (ş1 / o2) | - 59 (o1) | |
| | | {mot. 15-15$_v$-15'-16-16} | | Sol I~Do I |
| | fr. h | măs. 59 (o2) | - 65 (o2 / p2) | |
| | | {mot. 17-18-18-19} | | Fa V-I, re V-I |
| | fr. h$^1$ | măs. 65 (o4) / 66 (o1) | - 71 (o2 / p2) | |
| | | {mot. 20-18-18$_v$-19} | | Sol V-I, mi V-I |
| | fr. i | măs. 72 (d /o1) | - 75 (p1 / o4) | |
| | | {mot. 21} | | la V-I |
| | fr. i$^1$ | măs. 76 (d / o1) | - 83 (p1 / p2) | |
| | | {mot. 21$_v$-22-23} | | re V-I, Do II-V |
| B' | fr.e$_v$ | măs. 83 (o4) / 84 (o2) | - 87 (p1 / -) | |
| | | {mot. 10''-10$_v$-11} | | Do I-I |
| | fr. e$^1$ | măs. 87 (o4 /o2) | - 91 (o1 / p1) | |
| | | {mot. 10'-10$_v$-11$_v$} | | Do I-I |
| | fr. f$_v$ | măs. 91 (ş3 / o4) | - 98 (o1 / p2) | |
| | | {mot. 12-12$_v$-13-13$_v$-14$_v$-14} | | Do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.10 (Re major) C*
(Tip A)

**‖:Strofa I:‖** (36 m.)

A
- fr. a măs. 1 (p2 / p4) {mot. 1-2-2v3} - 5 (p 1)
- fr. b măs. 5 (o3 / p2) {mot. 4-5} - 8 (d1 / d2) — Re I-I
- fr. b1 măs. 8 (d2 / o7) {mot. 41-51} - 12 (p 1) — Re I-V

P
- fr. c măs. 12 (o7 / p2) {mot. 6-6} - 14 (p2 / p 1) — Re I-I
- fr. cv1 măs. 14 (o7 / p2) {mot. 6v1-6v1} - 16 (p2 / p 1) — re IV-I
- fr. cv2 măs. 16 (o7 / p2) {mot. 6v2-6v2} - 18 (p2 / p 1) — sol V-I
- fr. d măs. 18 (o5 / p2) {mot. 7} - 20 (p 1) — la/La V-I
- fr. d1 măs. 20 (p1 / o3) {mot. 71} - 22 (p 1) — Re V-I, La IV-I
- fr. e măs. 22 (p 1 / p4) {mot. 8-81-81} - 24 (p 1) — La I-I

B
- fr. bv măs. 24 (p2 / o3) {mot. 4v-5v} - 27 (d2 / p2) — la I-V
- fr. b1 măs. 27 (d2 / o7) {mot. 41-51} - 31 (p 1) — La I-V
- fr. d2 măs. 31 (o3 / p2) {mot. 72-71v-} - 33 (p 1) — La I-I
- fr. d3 măs. 33 (o3 / p2) {mot. 72-9-9v} - 36 (p 1) — La I-I

**‖:Strofa II:‖** (33 m.)

D
- fr. e1 măs. 36 (p2) / 37 (p2) {mot. 8v1 / 82} - 38 (p 1 / o3)
- fr. e2 măs. 38 (p2) {mot. 83-83v1-83v2} - 41 (o 1 / p 1) — re I-V
- fr. d3 măs. 41 (o 1 / p 1) {mot. 73} - 43 (o3 / p 1) — re I-V
- fr. d1v măs. 43 (p 1 / o6) {mot. 71v} - 46 (p 1) — re V-I
- fr. e2v1 măs. 46 (p2 / p4) {mot. 8v2-8v3} - 48 (p 1) — re I-I
- fr. e2v2 măs. 48 (p2 / p4) {mot. 8v4-81v1-81v2-81v3} - 53 (o3 / p 1) — re I-V-I, sol V-I
- fr. d3 măs. 53 (o6 / p2) - 55 (o3 / p 1) — Do I, re IV-V

Scanned with OKEN Scanner

## I. Sonata nr.2 (Do major) 12/8
(Tip B)

**||:Strofa I:||** 12/8 (426 optimi)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A (Moderato) (198 o) | | fr. a măs. 1 (o.1/o.6) {mot. 1/2} (imitație) | - | 3 (o.1 / p.2) | Do I-I |
| P | | fr. a1 măs. 3 (o.6) / 4 (o. 1) {mot.11/21} (imitație) | - | 5 (o9 /p4) | Si b I-I |
| | | fr. b măs. 5 (o12) {mot. 3-3v-4} | - | 8 (o9 / p4) | fa I-V, re IV-V |
| | | fr. b1 măs. 8 (o12) {mot. 31-3v1-5-51-52} | - | 13 (p.3 /o9) | re I-V, la V-I, mi V-I, Re V-I |
| | | fr.c măs. 13 (p.4) / 14 (p. 1) {mot. 6-61-7-71} | - | 17 (o6) | Re I, Sol V-I |
| B (Molto allegro) (228 o) | Per. | fr.d măs. 17 (p3 /p.3) {mot. 8-81} | - | 19 (p.4 / p4) | Sol I-I |
| | | fr. d1 măs. 19 (o12) / 20 (p. 1) {mot. 82-9-91} | - | 22 (p4 / p.3) | Sol I-I |
| | Per. | fr. e măs. 22 (o12 /-) {mot. 10-11} | - | 24 (p4 / p.4) | Sol I-V |
| | | fr. f măs. 24 (o12) / 25 (p. 1) {mot. 12} | - | 26 (p4 / p.4) | Sol V-I |
| | | fr. f1 măs. 26 (o12) / 27 (p. 1) {mot. 121} | - | 28 (p3 / p.3) | Sol V-I |
| | Per. | fr. g măs. 28 (o9 / p.4) {mot. 13-131} | - | 30 (p3 / p.3) | Sol I-I |
| | | fr. g1 măs. 30 (o9) {mot. 132-14} | - | 32 (p.3 / p3) | Sol I-I |
| | (Concluzie) | fr. h măs. 32 (o12 / p3) {mot. 15-151} | - | 35 (o9 / p.4) | Sol I-I |

**||:Strofa II:||** (Presto) 3/8 ( 138 optimi)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D | fr. i măs. 36 {mot. 16-16} | - | 39 | Do V |
| | fr. i1 măs. 40 {mot. 161-16} | - | 43 | Do V |
| | fr. j măs. 44 {mot. 17-171-18-181-182} | - | 49 | Do V |
| | fr. k măs. 50 {mot. 19-191} | - | 54 | Do V |
| Rt (= Repriză tonală) | fr. l măs. 55 {mot. 20-20-21-211-22} | - | 62 | Do IV-I |
| | fr. l măs. 63 {mot. 20-20-21-211-22} | - | 69 | Do IV-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr. 3 (Do major) C*
(Tip C)

**‖:Strofa I:‖** (70 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a măs. 1 {mot. I-1₁-2} | - | 4 (p4 / d1) | Do I-I |
| | fr. av1 măs. 5 {mot. Iv1-1₁v-2v} | - | 8 (p4 / d1) | Do I-I |
| P1 | fr. a1 măs. 9 {mot. I2-I2v1-I2v2} | - | 12 (p4 / d1) | DoI, Fa V-I |
| | fr. b măs. 13 {mot. 3-3v1-3v2} | - | 16 (p3) | Do IV-V |
| | fr. a2 măs. 17 {mot. I3-I2v3} | - | 19 (p4 / d1) | Sol I-I |
| | fr. a3 măs. 20 {mot. I3v1. 4-4v1-4v2} | - | 27 (p3 / d1) | Do I-V |
| P2 | fr. av2 măs. 28 {mot. Iv2-1₁-2} | - | 31 (p4 / d1) | Mi b I-I |
| | fr. av3 măs. 32 {mot. Iv3-1₁v-2v} | - | 35 (p4 / d1) | Mi b I-I |
| | fr. a4 măs. 36 {mot. I4-5} | - | 39 (p4 / p3) | do I-I |
| | fr. a5 măs. 40 {mot. I5-1₅v-6} | - | 43 (p3) | sol IV-V |
| | fr. a6 măs. 44 {mot. I6-I6v1-I6v2} | - | 47 (p4 / d1) | Sol V-I |
| | fr. a3v măs. 48 {mot. I3v1-I4v-4v3-4v3 -4v4-7-7v-8} | - | 60 (p1 / d.) | Sol I-V-I |
| B | fr. c măs. 60 (o4 / p4) {mot. 9-9-9v1-9v1-9v2} | - | 66 (p1) | Sol I-I |
| | fr. d măs. 66 (p2) {mot. 10-10v} | - | 70 (p2 / d1) | Sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (47 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D (A') | fr. a7 măs. 71 {mot. Iv1-Iv4-11} | - | 74 (p4 / p3) | Sol I |
| | fr. a8 măs. 75 {mot. Iv2-Iv5-11v} | - | 78 (p4 / d1) | La b V-I |
| | | | | Lab I, Re b V-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr. 4 (Do major) C*
(Tip D)

**‖:Strofa I:‖** (73 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 | - | 6 |
| | | {mot. 1-1-1-1-2} | | |
| | fr. a | măs. 7 | - | 12 |
| | | {mot. 1-1-1-1-2} | | |
| P | fr. a1 | măs. 13 | - | 18 |
| | | {mot. 11-11-12-3} | | |
| | fr. a1 | măs. 19 | - | 24 |
| | | {mot. 11-11-12-3} | | |
| | fr. a2 | măs. 25 | - | 32 |
| | | {mot. 13-13-13-11-11-4} | | |
| (măs. 33 pauză) | | | | |
| | fr. b | măs. 34 | - | 37 |
| | | {mot. 5} | | |
| | fr. b | măs. 38 | - | 41 |
| | | {mot. 5} | | |
| B | fr. b1 | măs. 42 | - | 51 |
| | | {mot. 6-6-61-61v-62} | | |
| | fr. b1 | măs. 52 | - | 61 |
| | | {mot. 6-6-61-61v-62} | | |
| | fr. c | măs. 62 | - | 73 |
| | | {mot. 7-7v-8-8v} | | |

**‖:Strofa II:‖** (68 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D | fr. a1 | măs. 74 | - | 79 |
| | | {mot. 11-11-12-3} | | |
| | fr. a1v | măs. 80 | - | 87 |
| | | {mot. 11-11-11-12v-9} | | |
| | fr. a1 | măs. 88 | - | 93 |
| | | {mot. 11-11-12-3} | | |
| | fr. b2 | măs. 94 | - | 99 |
| | | {mot. 51-51-51} | | |
| | fr. bv1 | măs. 100 | - | 103 |
| | | {mot. 5} | | |
| | fr. bv2 | măs. 104 | - | 107 |
| | | {mot. 5v} | | |

Do I-I

Do I-I

Do I, fa VII-I

Si b I, mi b VII-I

mi b I, Re b V, Sol V-I

la V-I

Sol V-I

Sol I-V

Sol I-V

Sol I-I

Sol I, do V-I

do I... la V

la I, re V-I

Do IV-I

Do I, re V-I

Do II - I

Scanned with OKEN Scanner

## I. *Sonata nr. 5 (Do major) C*
(Tip E)

**‖:Strofa I:‖** (39 m.)

**A** fr. a măs. 1 (p1 / -) - 6 (p1 / i) — Do I-I
{mot. 1-2-2₁}

fr. b măs. 5 (p2 / nf) - 10 (p1) — Do I-I
{mot. 3-3₁-3-3-3₁}

**P** fr. c măs. 10 (p2 / p4) - 15 (p1) — Sol II-I
{mot. 4-4-4₁}

**B** fr. d măs. 15 (o3) - 21 (p1) — Sol I-I
{mot. 5-5-6}

fr. d măs. 21 (o3) - 27 (p1) — Sol I-I
{mot. 5-5-6}

fr. e măs. 27 (o3 / d2) - 31 (p1 / d1) — Sol I-I
{mot. 7-7v1-7v2}

fr. f măs. 31 (p1 / d1) - 34 (p1 / d1) — Sol I-I
{mot. 8-9}

fr. fv măs. 34 (p1 / d1) - 39 — Sol I-I
{mot. 8-9-10}

**‖:Strofa II:‖** (40 m.)

**D** fr. e1
(dezv.) măs. 40 (o3 / d1) - 45 (p1) — Do V, la V-I, Fa V-I
{mot. 7v3-7v4}

fr. d1 măs. 45 (o1) - 51 (p1 / d1) — Fa V-I, Re V-I, Sib V-I
{mot. 5-5-5}

**P** fr. c1 măs. 51 (p2 / p4) - 58 (p1) — Fa V-I, Do V-V
{mot. 4-4-4-4-4₂}

**Bv** fr. d1 măs. 58 (o3) - 63 (p1 / d1) — Do V-I
{mot. 5₁-5}

fr. e măs. 63 (o3 / d2) - 67 (o1 / i) — Do I-I
{mot. 7-7v1-7v2}

fr. f1 măs. 67 (o1 / i) - 71 (o1 / i) — Do I-I
{mot. 8₁}

fr. f1v măs. 71 (o1 / i) - 79 (i) — Do I-I
{mot. 8₁-11}

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.6 (do minor) 6/8*
(Tip C)

**‖:Strofa I:‖** (56 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | fr. a | măs. 1 (o1) / 2 (o1) | - | 2 (o4) /3 (p1) | do I-I |
| | fr. b | măs. 2 (o5) / 3 (o3) | - | 5 (o2 / o1) | do V-I |
| | fr. b1 | măs. 5 (o6 /o2) | - | 7 (o3 / o1) | do I-I |
| | fr. b2 | măs. 7 (o6 / o2) | - | 10 (o4) / 11 (p1) | do I-I |
| | fr. b2v | măs. 10 (o5) / 11 (o3) | - | 13 (p1) | do I-I |
| P | fr. c | măs. 13 (p1) | - | 15 ( o4) | do I, Mib I |
| | fr. b3 | măs. 15 (o5) | - | 17 (o5 / o4) | Mib II-I |
| | fr. b3v1 | măs. 18 (o2) / 17 (o5) | - | 20 (o4) | Mib I-I |
| | fr. c1 | măs. 20 (o4) | - | 23 (p1 / o2) | Mib I, sol V |
| | fr. b3v2 | măs. 23 (o3) | - | 25 (o2 / o1) | sol V-I |
| | fr. b1 | măs. 25 (o6 / o2) | - | 27 (o3 / o1) | sol I-I |
| | fr. b3v3 | măs. 27 (o6 / o2) | - | 30 (o1 / p.1) | sol I-I |
| | fr. a1 | măs. 30 (o1) / 31 (o4) | - | 32 (o3 / o1) | sol I-I |
| B | fr. d | măs. 32 (o5 / p.1) | - | 34 (o3 / p.1) | sol I-I |
| | fr. e | măs. 34 (o4 / p.2) | - | 36 (o3 / p.1) | sol I-I |
| | fr. ev1 | măs. 36 (o4 / p.2) | - | 38 (o2 / o1) | sol I-I |
| | fr. f | măs. 38 (o3 / o1) | - | 42 (o2 / p1) | sol I-I |
| | fr. g | măs. 42 (o3 ) | - | 46 (o2 / p1) | sol I-I |
| | fr. gv1 | măs. 46 (o3) | - | 52 (p1 / o1) | sol I-I |
| | fr. fv | măs. 52 (o3 / o1) | - | 56 (p.1) | sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (41 m.)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D (A') | fr. a2 | măs. 58 (o1 / p1) | - | 59 (o5) / 60 (p1) | do V-VI |
| (P') | fr. b3v4 | măs. 59 (o6) / 60 (o3) | - | 62 (o3 / o1) | do VI, fa I |
| | fr. b3v5 | măs. 62 (o4 /o2) | - | 64 (o1 / p1) | fa I-I |
| | fr. b3v6 | măs. 64 (o2 /o3) | - | 67 (o1 / p1) | fa I, do V |
| | fr. b3v7 | măs. 67 (o2 / p1) | - | 69 (o3 / o1) | do V |
| | fr. b3v8 | măs. 69 (o5 / o2) | - | 73 (o1 / p1) | do V-I |
| | fr. a1v | măs. 73 (o1) / 74 (o4) | - | 75 (- / o3) | do I-I |
| B | fr. dv | măs. 75 (o5) / 76 (p.1) | - | 77 (o3 / p.1) | do I-I |
| | fr. e | măs. 77 (o4 / p.2) | - | 79 (o3 / p.1) | do V-I |
| | fr. ev2 | măs. 79 (o4 / p.2) | - | 81 (o2 / p.1) | do V-I |
| | fr. h | măs. 81 (o3 / p1) | - | 84 (o1 /p.1) | do I-I |
| | fr. hv1 | măs. 84 (o2 / p.2) | - | 86 (o2 / p1) | do V-I |
| | fr. g | măs. 86 (o3) | - | 90 (o2 / p1) | do V-I |
| | fr. gv2 | măs. 90 (o3) | - | 94 (o1 / p.1) | do V-I |
| | fr. hv2 | măs. 94 (o2 / p.2) | - | 96 (o1 / p.1) | do V-I |
| | fr. hv3 | măs. 96 (o2 / p.2) | - | 98 (p.1) | do V-I |

Scanned with OKEN Scanner

## *I. Sonata nr.7 (do minor) C*
(Tip C)

**‖:Strofa I:‖** (14 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | fr. a măs. 1 (p1) {mot. 1-2-2₁-2ᵥ} | - | 4 (o7 / p3) | do I-V |
| P | fr. b măs. 4 (o8) / 5 (o1) {mot.3-3ᵥ₁-3₁-3₁ᵥ₁-4} | - | 10 (ş1 / p1) | do I, sol I |
| B | fr. c măs. 10 (ş1 / o4) {mot. 6-7} | - | 14 (p3) | sol I-I |

**‖:Strofa II:‖** (14 m.)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| D(A') | fr. a₁ măs. 15 (p1) {mot. 1₁} | - | 16 (o7 / p3) | do V-I |
| | fr. b₁ măs. 16 (o8) / 17 (o1) {mot. 3₂} | - | 18 (p3 / o7) | do IV-V |
| | fr. b₁ᵥ măs. 18 (o8) {mot. 3₂} | - | 20 (p3) | do V-V |
| P' | fr. bᵥ măs. 20 (o8) / 21 (o1) {mot. 3₁-3₁ᵥ₂-4} | - | 24 (ş1 / o1) | do IV-I |
| Bv | fr. cᵥ măs. 24 (ş1 / o4) {mot.5ᵥ₂-5ᵥ₃-5₁ᵥ-6-7} | - | 28 (p3) | do I-I |

Scanned with OKEN Scanner

**VII** (fam. Liliana Gherman)
Mulțumesc pentru ajutorul și binefacerile primite de la Dumnezeu
și se roagă fierbinte:
**LILIANA** (pentru sanătate, rezolvarea problemelor legate de casă
și mântuirea sufletului)
**BRÂNDUȘA** (grav bolnavă, pentru însănătoșire sufletească
și trupească)
**CONSTANTIN** (pentru sănătate și întărirea credinței)
**DAN-ȘTEFAN**
(pentru rezolvarea problemei serviciului în străinătate și căsătorie)
**SEXTIL, ADINA, MIHAI, VIRGINIA, LIA** cu familiile lor
(pentru sănătate și întărirea credinței)
**ANETA** (bătrânețe liniștită și sfârșit bun)
**MAGDA** (pentru sănătate),
**DAN și MIHAELA** (pentru sănătate, noroc și binecuvântare în căsnicie)
prunc, pentru sănătate și creștere binecuvântată
Protosinghelul **TEOCTIST**
Preot **FLORIN**, presv. **MARIA**
**ZAMFIRA și IULIAN**
(înțelegere în casă și rezolvarea tuturor problemelor de serviciu)
**CASIAN, EMILIAN, ȘTEFAN, MIHAI, TATIANA-IOANA**
(copii - pentru sănătate și creștere binecuvântată)
**DOMINIC** (vindecare psihică)
Preot **EMIL**, prezv. **VALERIA**
cu fiicele **EMANUELA, CRISTINA, ANA-MARIA**
**ANA și ALEXANDRU** cu familia
(pentru liniște sufletească, luminarea minții, sănătate)
**IOLANDA** cu familia
(vindecare de boală, rezolvarea creștinească
a tuturor problemelor profesionale și personale)
Doctorul **PAUL-DAN** cu familia
(binecuvântare de la Dumnezeu)
**IULIAN și CIPRIAN** cu familiile lor

de. 11,4
a ierta
a greși

www.personality.com.ro

chip@colincostin.com

Romanian Fairy Tales (2007)

mbg_blue@yahoo.com

Scanned with OKEN Scanner

## SUITA BAROCULUI

Etimologie: fr. „suite", succesiune, urmare.

Definiție: lucrare instrumentală (eventual orchestrală) pluripartită, formată dintr-o succesiune de piese în număr diferit, contrastante din punct de vedere al mișcării și caracterului, legate prin tonalitate și stil.

Acest gen cunoaște o primă perioadă de înflorire în epoca Barocului, în strânsă legătură cu evoluția generală a muzicii instrumentale, cu practica dansurilor de curte și cu cristalizarea gândirii tonal funcționale.

a) Câteva considerații asupra evoluției muzicii instrumentale.

1) Atât în Evul Mediu cât și în Renaștere au existat și instrumente numeroase, și o muzică instrumentală.

Instrumente:

- sec. XIII-XIV: orga veche, harpa folosită de trubaduri, viola da braccio, viola da gamba cu șase strune, viola d'amore cu 14 strume, diferite variante de instrumente de suflat (cornete, tromboane) (D. Bughici, V. d'Indy);
- în sec. XVI-XVII apar instrumente noi ca vioara, clavecinul, virginalul.

„În special sec. XVI poate fi socotit ca punct important de plecare în dezvoltarea muzicii instrumentale" (D. Bughici). Instrumentele predilecte în acest moment: lăuta (luth) și orga portativă conținând tuburi sonore (D. Bughici)

Inițial muzica instrumentală era legată de muzica vocală sau de cea de dans.

- vocal: acompanierea (uneori chiar cu substituirea unei voci) a pieselor polifonice de tipul *motetului* sau *madrigalului* (am văzut cum pornind de la această practică s-a ajuns la realizarea unor piese polifonice autonome purtând nume precum *canzona*, *fantasia*, *ricercare*, *tiento*, *capriccio* etc., care ne-au dus tot în perioada Barocului la *fugă*);
- dans: muzica instrumentală destinată a acompania dansul a constat inițial din refrene de mică amploare, repetate de câte ori era nevoie, provenind din tezaurul folcloric anonim.

2) Aportul compozitorilor a crescut odată cu perfecționarea instrumentelor, mai ales cele cu claviatură dar și cele cu coarde. Noile instrumente solicitau un repertoriu adecvat, care a contribuit la emanciparea treptată a muzicii instrumentale și la constituirea unui stil specific.

Am menționat mai sus practica dansurilor de curte. Aceasta „solicita maeștrilor de balet permanente căutări, descoperirea continuă de noi dansuri și o mare fantezie în conturarea și stilizarea lor" (D. Bughici). „Și pare normal ca printre cei ce dansau la curte – o parte din ei – să dorească să cânte piesele auzite, mai ales că în multe case înstărite apare și obiceiul de a se organiza manifestări muzicale" (id.)

b) Originea *suitei*.

1) „Înainte de apariția formei, spiritul *suitei* se manifestă deja în compoziții ciclice bazate pe o temă comună (*estampie* și *rotta*), sau în dansurile cu repriză înrudită melodic (probabil se referă la un *refren*, n. p.) ca *basse-danse* (Marc Honegger, Science de la musique). „Suita, mai ales la începuturile sale, a oferit un spațiu larg tehnicii variațiunilor" (id.).

Încă din sec. XVI se constată în principalele centre muzicale ale Europei practica asamblării a două dansuri, unul moderat în metru binar, celălalt rapid și ternar, generată de circumstanțele balului pentru comoditatea instrumentiștilor. Adeseori cel de al doilea dans este o variație melodică și ritmică a primului, fără ca acest lucru să fie obligatoriu (id.).
Italia: Pavane – Saltarello / Passamezzo - Saltarello;
Franța: Pavane – Gaillarde;
Germania: Vortanz – Nachtanz.
Luth-iștii italieni adaugă și alte piese acestui germene inițial. Ex.: *suita* tripartită (J.A. Dalza în Cartea 4 de tabulaturi pentru luth, publicată de Petrucci în 1508; temele ultimelor două dansuri sunt derivate din primul):

Pavane (moderată) în 4 timpi
Saltarello în 6/8
Piva în 12/8

În tabulatura de luth publicată în 1536 de Casteliono numărul dansurilor ajunge la 5:

Pavane și Saltarello pe aceeași temă; două Saltarelli libere și o „Tochata da sonare nel fine del ballo" – piesă concluzivă nedansată (-> primă apariție a principiului încadrării /„d'encadrement"/ frecvent în *suita* clasică).
Dacă cele cinci piese nu au aceeași tematică, ele sunt în schimb legate prin alegerea aceleiași tonalități.
Acest grupaj se găsește și în Germania (M. Waissel: Passamezzo, Padovana, Saltarello, Ripresa – 1573) și în Franța (P. Attaignant: Basse-danse, Recoupe, Tourdion – 1530).
Această tehnică de compoziție se extinde în repertoriul tuturor instrumentelor, păstrându-și caracterele specifice: tonalitatea unică și utilizarea tehnicii variaționale.
Numele propriu-zis de „suită" apare pentru prima oară în 1557 în cea de a 7-a „Livre de danserie" publicată de Pierre Attaignant, conținând „Suyttes de branles" (conform explicațiilor autorului, schimbarea tempo-ului era adaptată vârstelor diferite ale dansatorilor).

//Exemple muzicale din A. Schering: Geschichte der Musik in Beispielen:
Nr. 90 (p. 85) Pierre Attaignant: Basse dance.
Nr. 91 (p. 86) id. : Pavane, Galliarde.
De remarcat în afara aspectelor de succesiune și faptul constituirii bistrofice a fiecăruia dintre cele două dansuri. În această ordine de idei s-ar mai putea exemplifica cu:
Nr. 95 (p. 90) Pietro Paolo Borrono: Saltarello.
Nr. 112 (p.111) Gagliarda veneziana.
Nr. 134 (p. 136) P. Phalèse: Zwei Tänze für 4 Instrumente.//

Scanned with OKEN Scanner

Chiar de la începutul sec. XVII se observă o reînnoire a dansurilor publicate în grupaje diferite. Cele vechi dispar, îşi fac apariţia altele noi (Intrada, Tanz).

//Nr. 157 (p. 161) Paul Peurl: Suite//

Îşi fac treptat loc nume precum Allemande, Courante, apoi Gigue, Sarabande.

Spre 1620 luth-iştii francezi experimentează grupajul-tip Allemande – Courante – Sarabande căruia îi precede un Preludiu liber, un fel de improvizaţie fără nici un caracter coregrafic.
În continuare se adaugă dansuri precum Gavotte şi Menuet; capătă importanţă Chaconne, Passacaille. În paralel se multiplică formele nedansante: în afară de Preludiu apar denumiri precum Sinfonia, Sonata, Aria, Uvertura, Capriccio, în care se manifestă adeseori şi un pronunţat spirit de virtuozitate. În consecinţă „*suita* tinde deci să intre în domeniul muzicii de concert şi devine posibil să se stabilească o distincţie între piesele concepute pentru dans şi cele destinate virtuozilor" (M. Honegger). Se dezvoltă totodată şi latura expresivă a muzicii.
Schema avansată de luth-iştii francezi devine „clasică". Acesteia i se adaugă după caz: Gaillarde, Gigue, Menuet, Pavane sau Chaconne. Multe dintre piesele *suitei* adoptă schema alternanţei cuplet-refren („en rondeau"). Legat de expresie apar titluri pitoreşti precum: „L'entretien des Dieux", „Le tambourin des Suisses" etc.
În Germania, influenţa şcolii franceze este foarte importantă. J.J. Froberger publică în 1649 cinci *suite* pentru clavecin inspirate de modelele franceze, conţinând miezul clasic: Allemande – Courante – Sarabande. Giga se intercalează înainte sau după Courante. Ea nu devine concluzivă decât la sfârşitul secolului.

//Nr. 205 (p. 259) Joh. Jakob Froberger: Suită pentru clavicord///

Dezvoltarea independentă a muzicii instrumentale ridica probleme foarte spinoase pentru că aceasta, lipsită de cuvânt sau gest, se prezenta ca un limbaj nou, creat în întregime de instinctul muzical al compozitorilor. Factorul hotărâtor în orientarea muzicii instrumentale pe un drum de evoluţie independentă a fost apariţia şi dezvoltarea simţului tonal şi a gândirii funcţionale. „Claritatea noii sintaxe muzicale tonale era atât de pregnantă, principiul raţional sistematizator care se găsea la rădăcinile ei atât de eficace, încât nu numai că întreaga muzică s-a adaptat ordinii tonale dar această ordine a devenit la rândul ei principiul de organizare al noilor forme ale lumii sonore" (Mircea Nicolescu, Sonata).
Aş adăuga totuşi că, la începutul acestui drum, faţă de rafinamentul şi bogăţia armoniei modale, pe care le găsim în muzica polifonică a Renaşterii, armoniile tonalităţii născânde par mai degrabă stângace şi uneori stagnante. Funcţiile formative se nasc, de asemenea, încetul cu încetul.
Secolul XVIII, în prima sa jumătate, cunoaşte o cristalizare şi totodată o înflorire a genului *suitei* în varianta sa concertantă.
Din unghiul relaţiei cu originea dansantă, în cadrul grupajelor de piese ce alcătuiesc *suita* se evidenţiază diferenţieri.
- Putem vorbi, astfel, de o grupă de piese exclusiv „de concert", cuprinzând:

Scanned with OKEN Scanner

* piese care prin natura lor nu au semnificație coregrafică precum Sinfonia, Toccata, Preludiu, Aria, Capriccio, chiar piese indicate prin termeni de tempo – Allegro, Adagio precum şi forme mai elaborate ca fuga sau variațiunea;

* piese descriptive (atât de numeroase la muzicienii francezi ai epocii);

* anumite dansuri mai vechi, al căror caracter se modifică, stilizându-se (Allemande, Courante, Gigue).

- O grupă mai pronunțat „dansantă" cuprinzând dansuri integrate mai târziu în *suită* precum Menuet, Bourrée, Gavotte, Forlane, Passepied, Rigaudon, Polonaise.

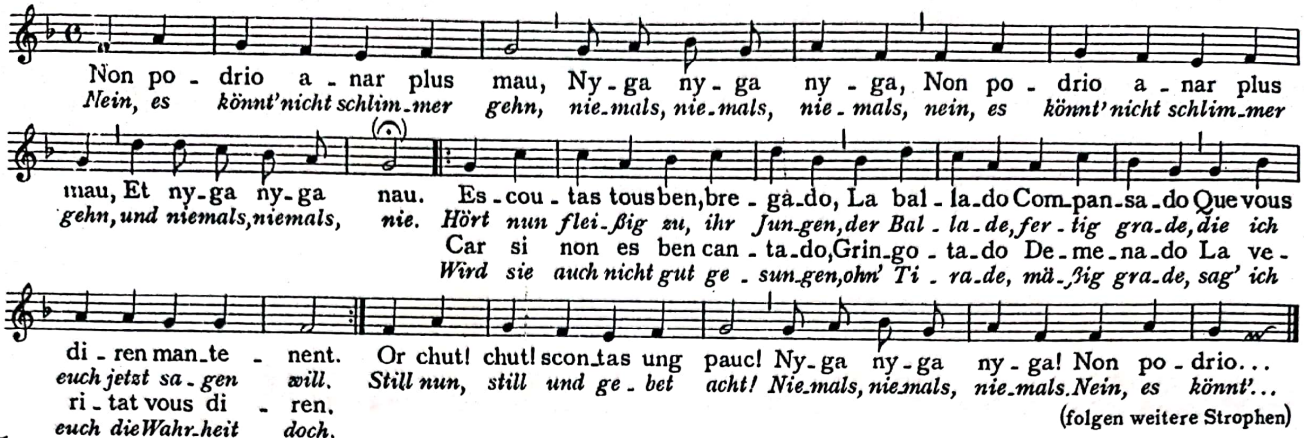
Un maxim de realizare artistică a genului în varianta sa barocă ni-l oferă creația lui Joh. Seb. Bach.

Scanned with OKEN Scanner

# 89 Zwei provenzalische Lieder (um 1525)

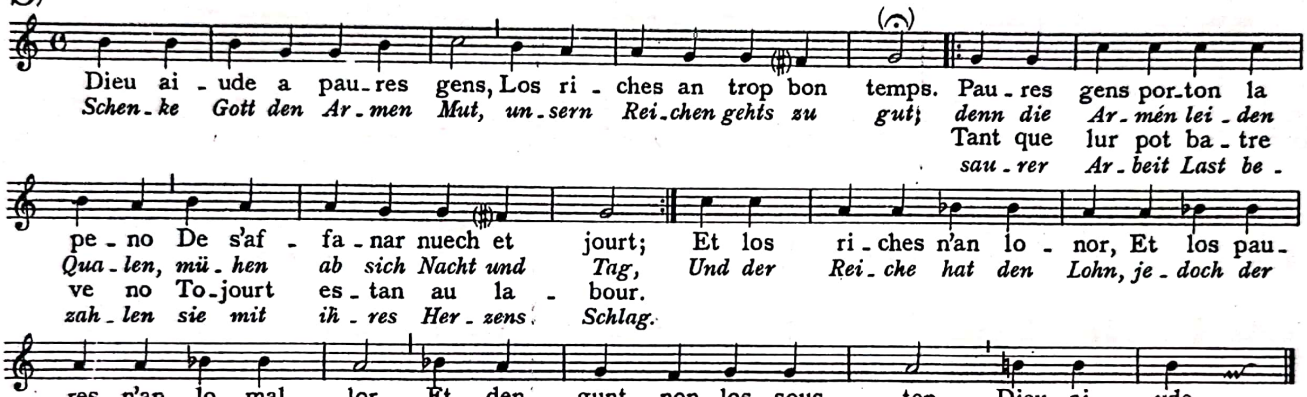
Verfasser unbekannt

a)




(folgen weitere Strophen)

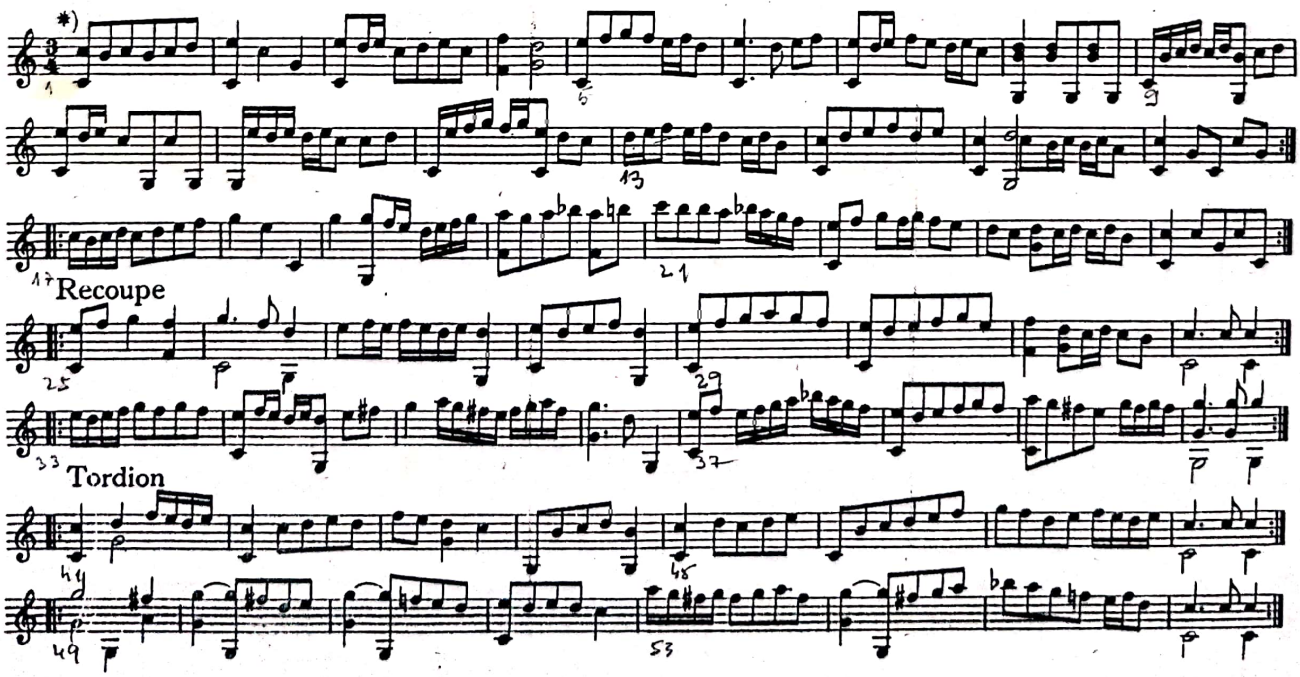
b)




(folgen weitere Strophen)

# 90 Pierre Attaingnant

Basse dancé „Sans roch", für Laute (1529)

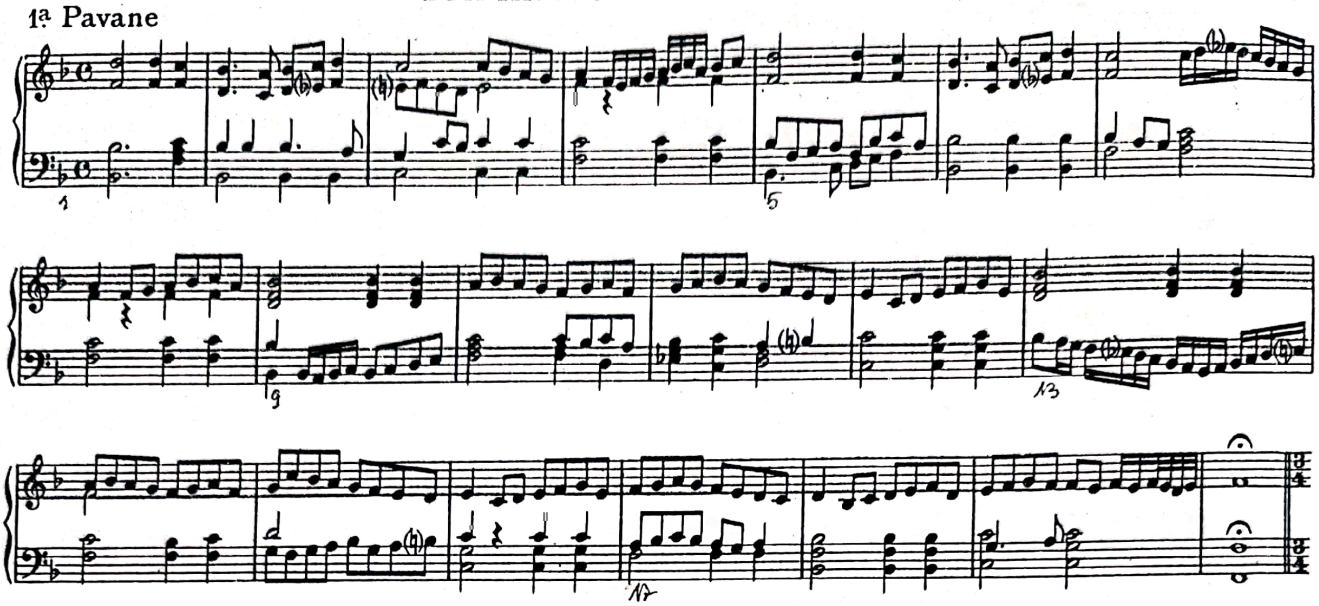



*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

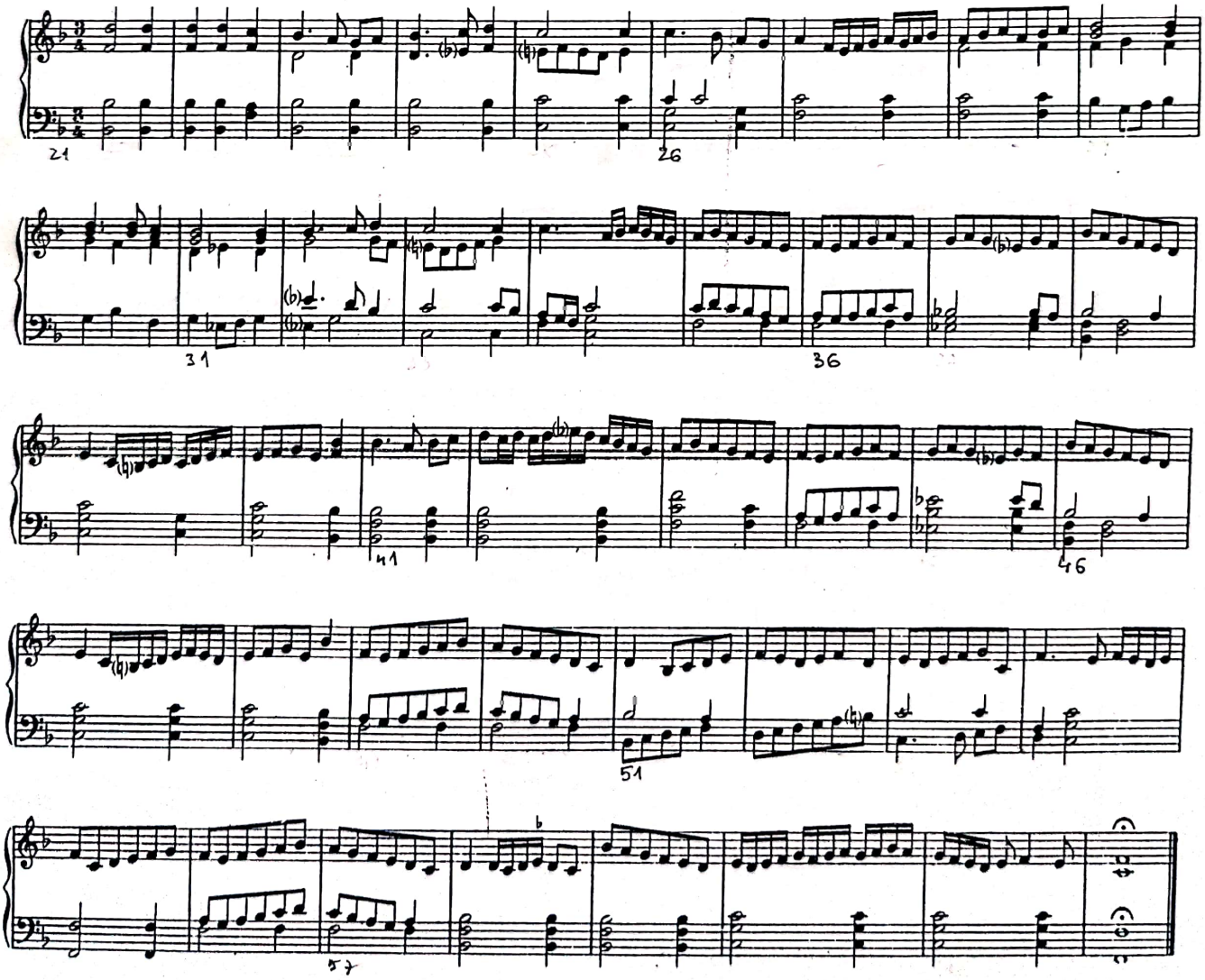
# 91 (Pierre Attaingnant)

## Drei Klavierstücke (Paris 1530)

### 1a Pavane

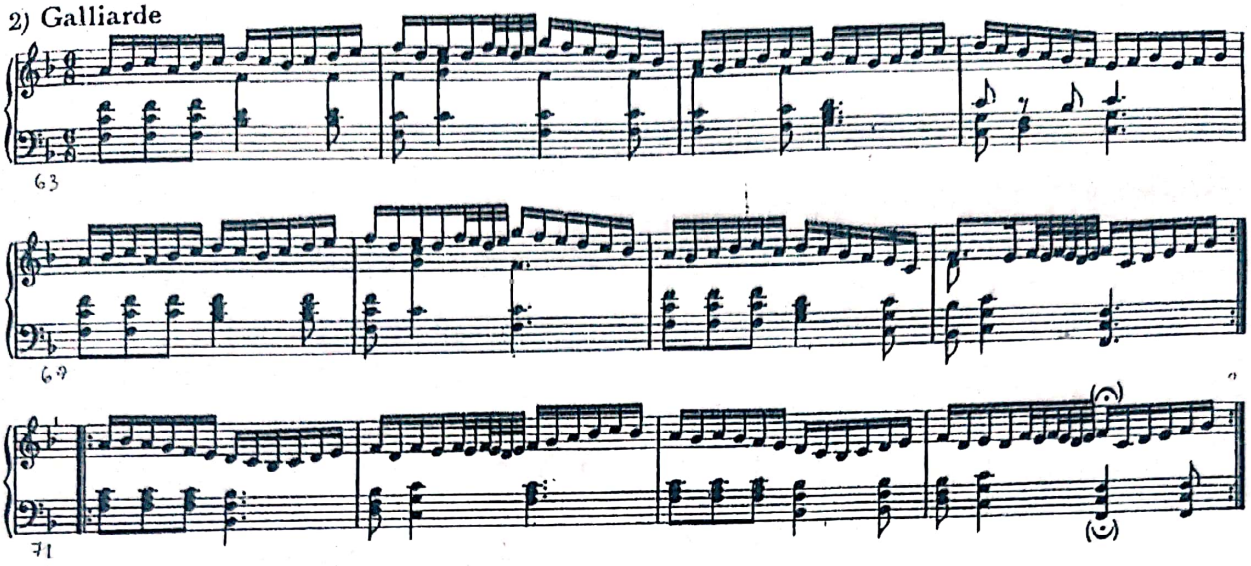


### 1b Galliarde

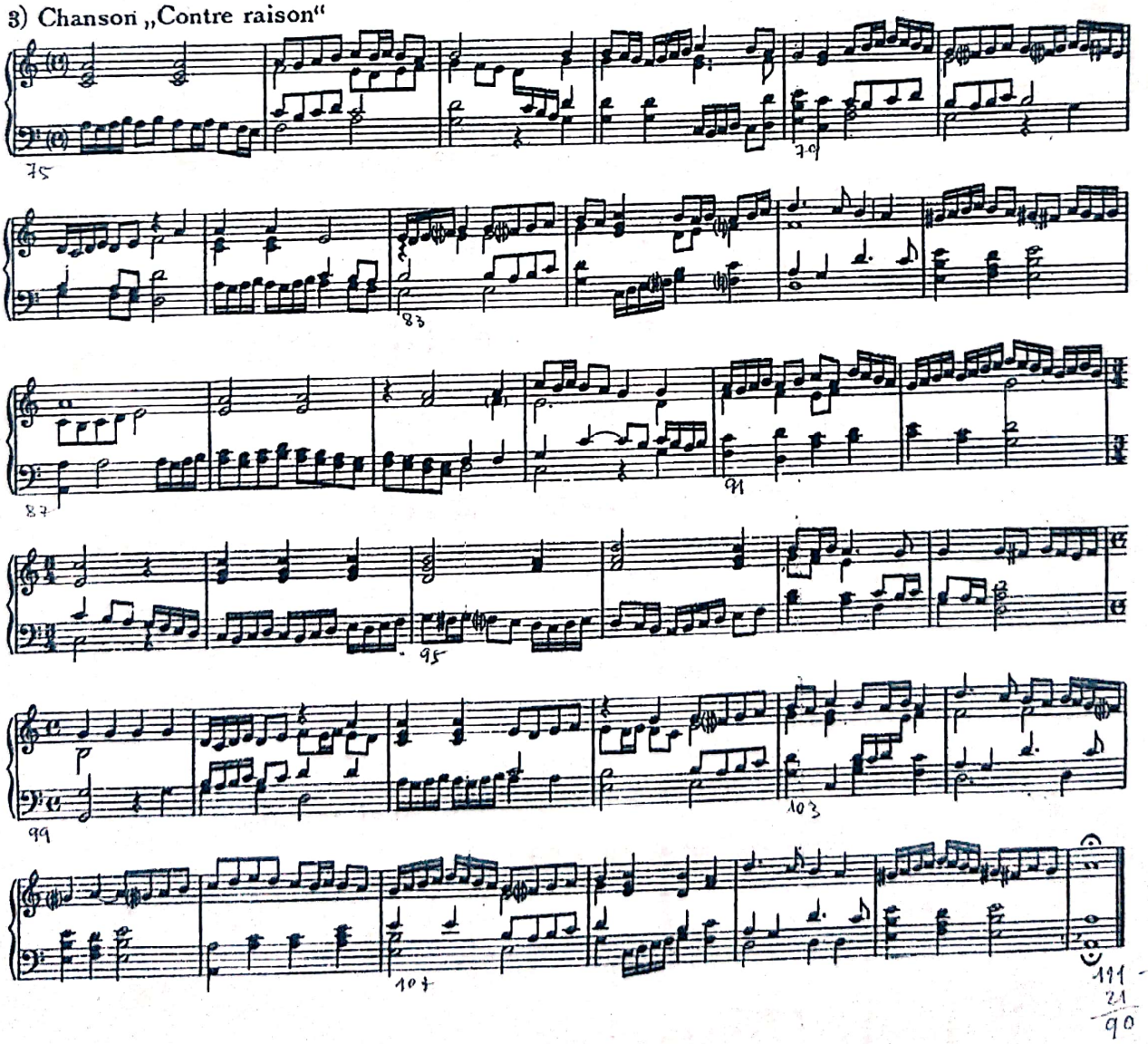


Scanned with OKEN Scanner

2) Galliarde



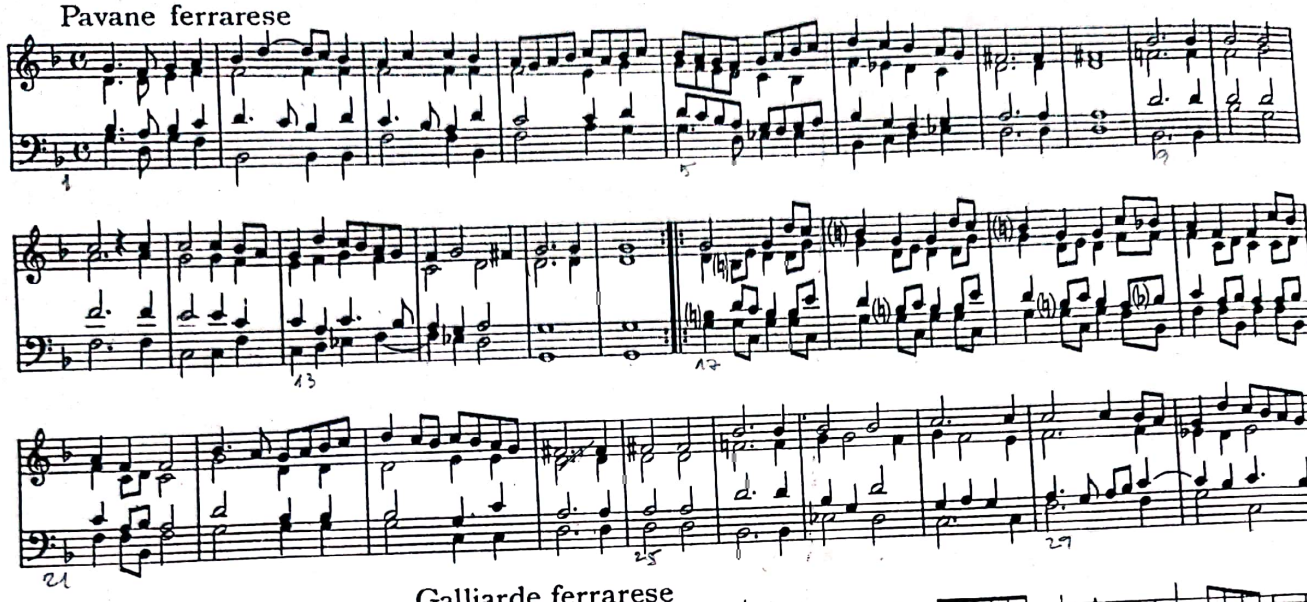
3) Chanson „Contre raison"



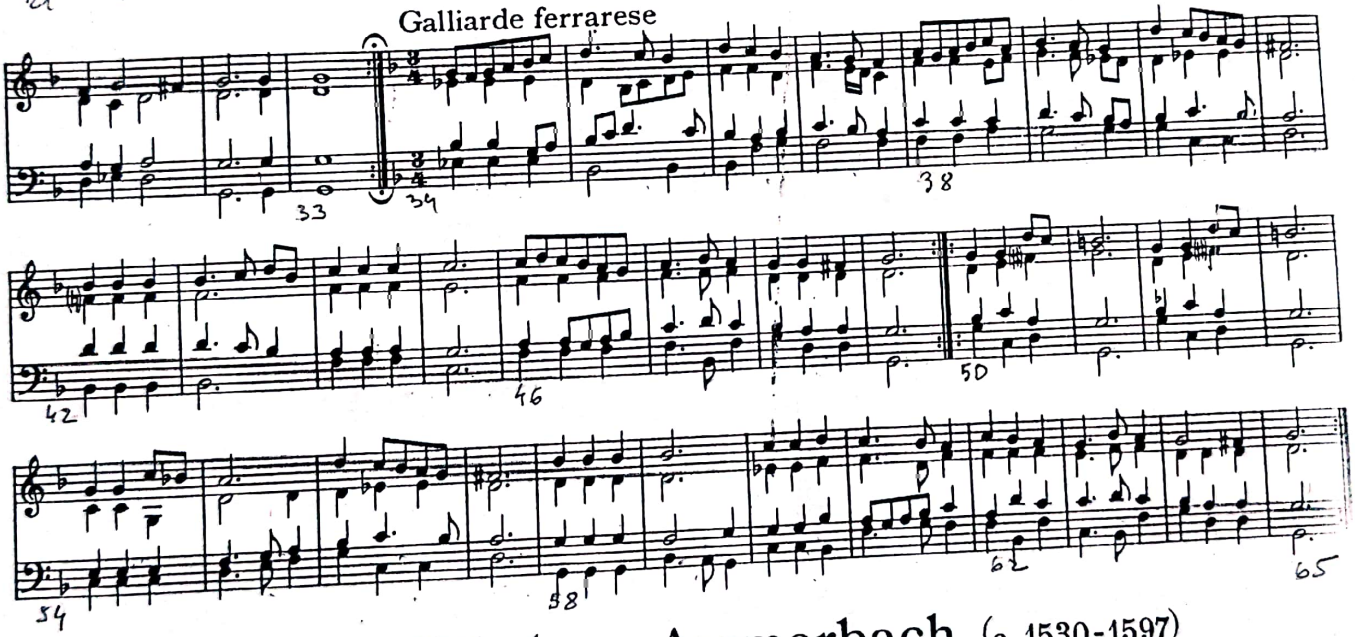
## 134 (P. Phalèse)

Zwei Tänze für 4 Instrumente (Löwen 1571)

Pavane ferrarese



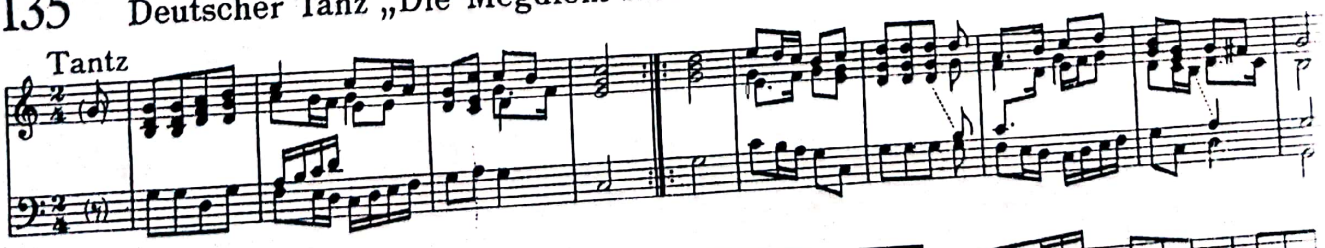
Galliarde ferrarese



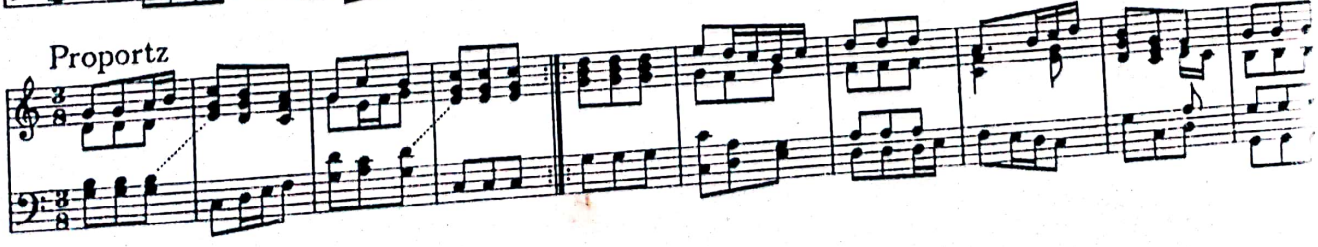
## Elias Nikolaus Ammerbach (c. 1530-1597)

## 135 Deutscher Tanz „Die Megdlein sind von Flandern“ für Klavier (Leipzig 1571)

Tantz



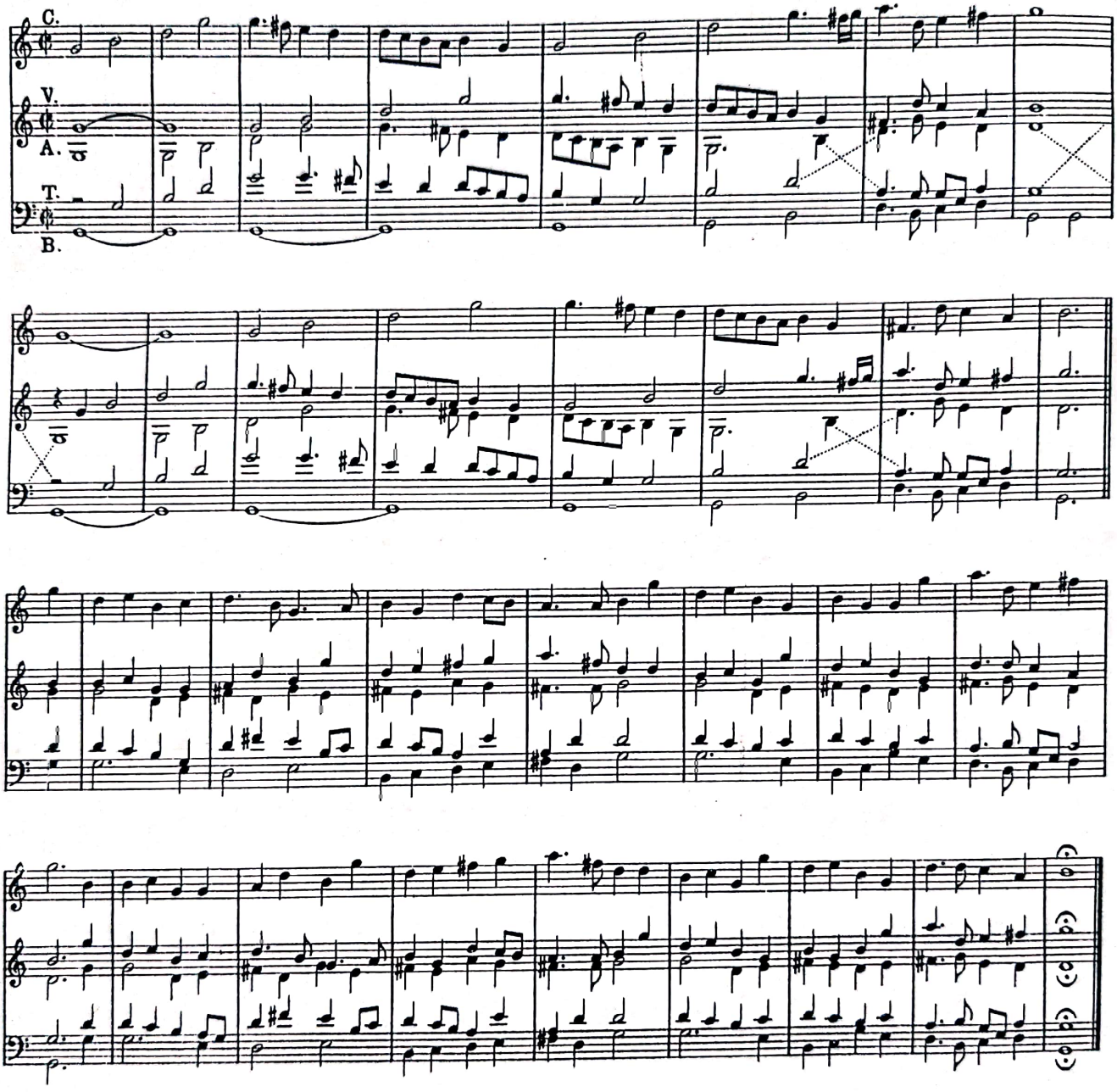
Proportz



Scanned with OKEN Scanner

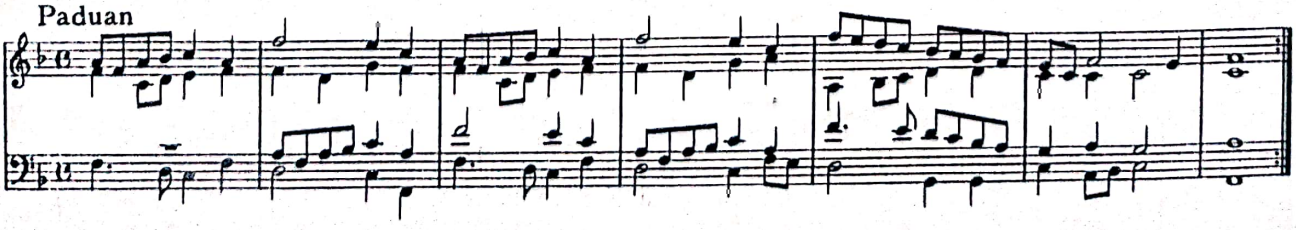
# 156 William Brade (1560-1630)

## Allemande, fünfstimmig (Hamburg 1609)

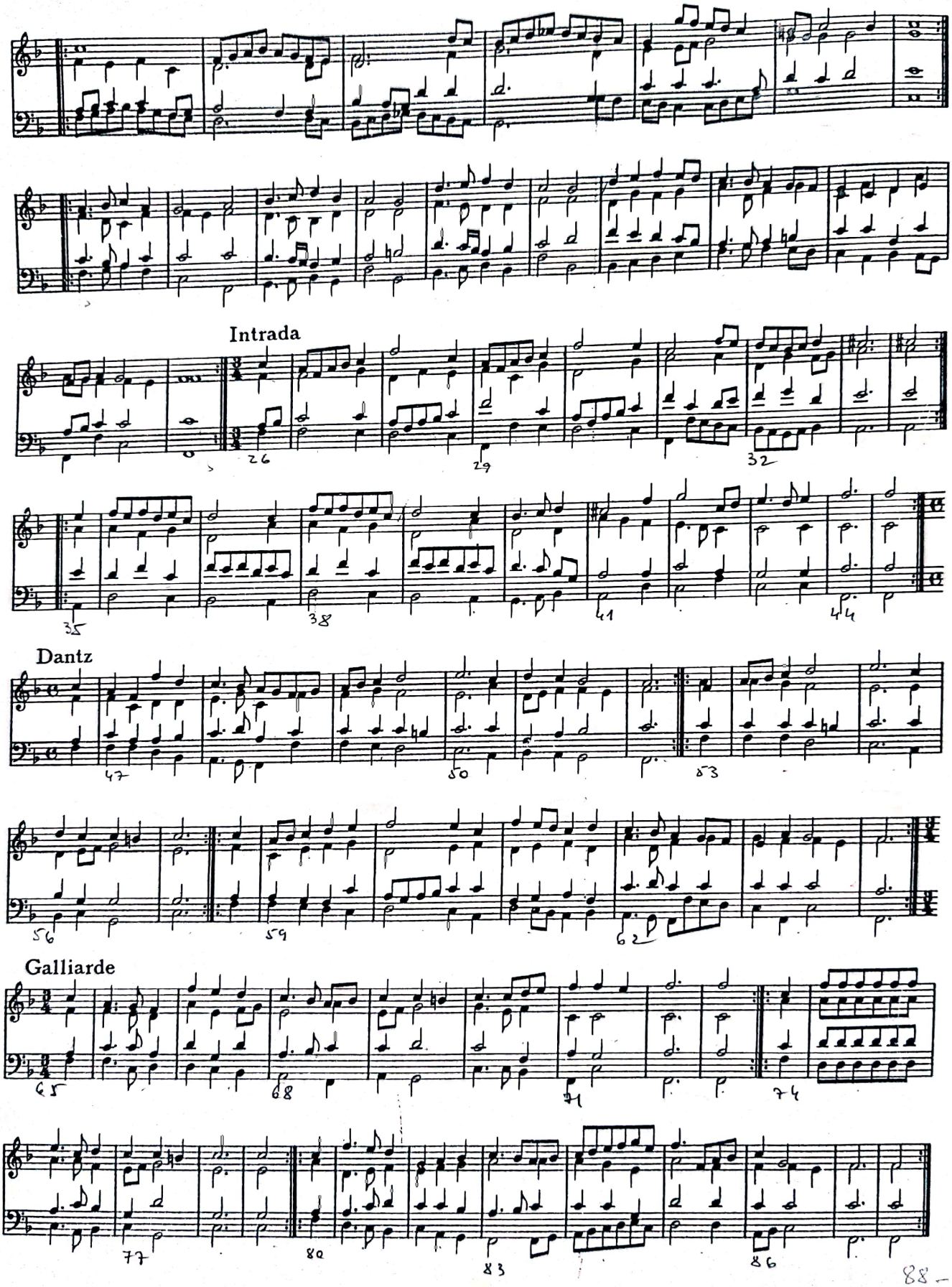



# 157 Paul Peurl (c. 1575-c. 1625)

## Suite für Blas- oder Streichinstrumente (Nürnberg 1611)




Scanned with OKEN Scanner



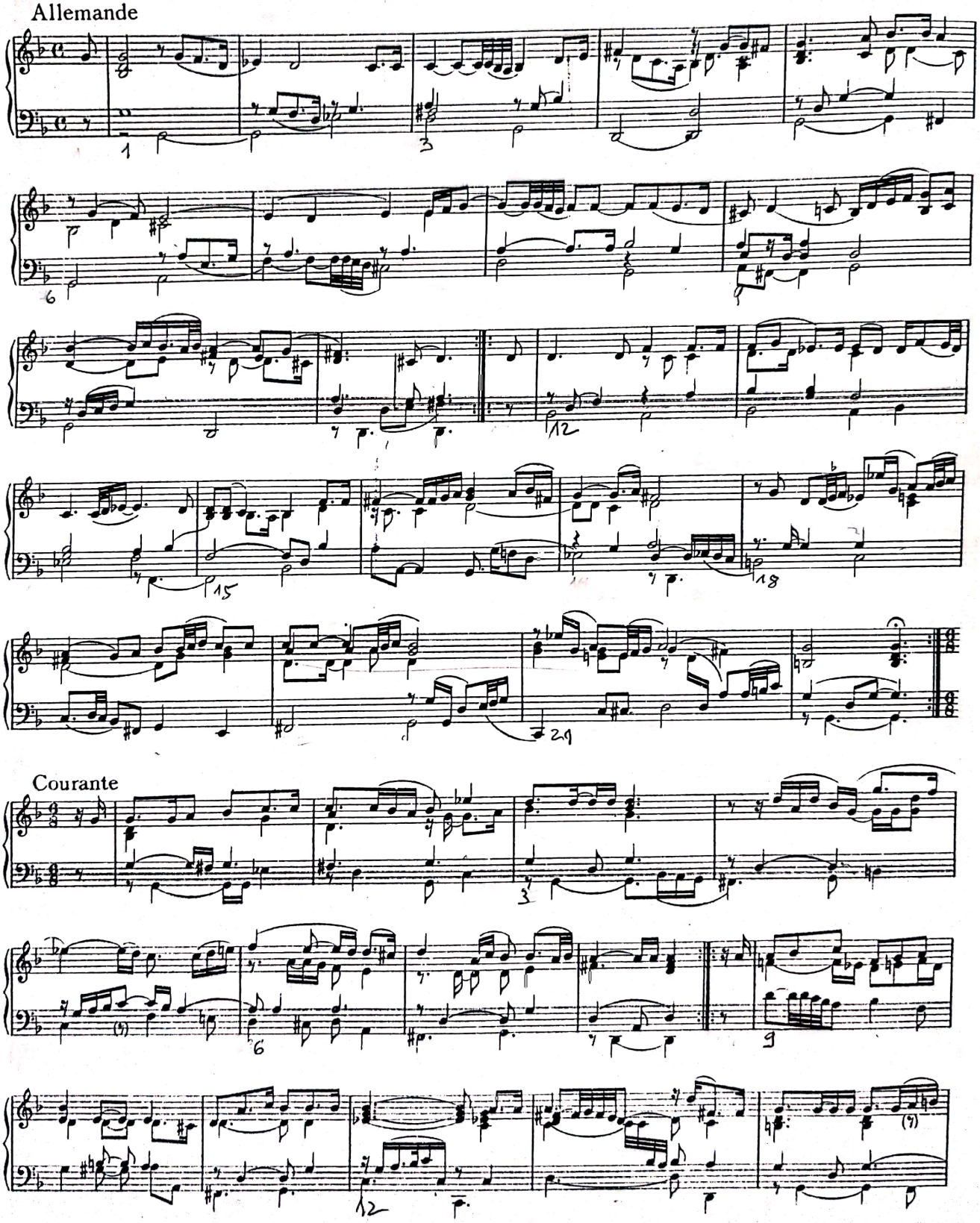

Scanned with OKEN Scanner

205

# Joh. Jakob Froberger (1616 - 67)

## Suite für das Clavichord

Allemande



Courante



Scanned with OKEN Scanner

Sarabande

Gigue

Scanned with OKEN Scanner

*Dicţionar de termeni muzicali* – Articolul *Stil* (Alexandru Leahu)

Stil =

- categorie estetică care se defineşte în creaţiile unei culturi, unei epoci, unei grupări de creatori sau unui artist reprezentativ prin adoptarea consecventă a anumitor soluţii sau configuraţii structurale;
- specificitatea trăsăturilor ce conferă un aspect distinct, personalizat, producţiilor respective (care) se explică prin acordul cu o anumită viziune asupra valorilor lumii înconjurătoare, cu necesitatea de a le evoca într-o anumită proporţie dincolo de finalitatea proprie obiectului sau actului întreprins.

Stilul îşi datorează fizionomia echilibrului ce se naşte între:

- *sensul prospectiv* al căutării soluţiilor tehnice ingenioase, eficiente şi
- *sensul retrospectiv* al evocării unor practici consacrate, al integrării funcţiei obiectului (artistic) într-o ierarhie mai cuprinzătoare a valorilor.

Categoria stilului nu aparţine numai universului artelor.

Lucian Blaga: „Acelaşi stil se constată pe tărâmul cunoaşterii ca şi în etica sau în întocmirile sociale. Stilul este tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii /.../ stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică, întocmai ca şi perioadele culturale ale căror expresii sunt, trădându-şi prin aceasta originea anestetică".

În arta muzicală, categoriile limbajului, ele însile simptomatice pentru o anumită funcţionalitate expresivă, devin rînd pe rând repere pentru caracterizarea stilului.

**Stilul**, într-o încercare de definiţie cât mai succintă şi generală, ar desemna modalitatea specifică de utilizare a unui limbaj.

**Stilistica** este disciplina ce se ocupă cu studiul aspectelor legat de stil şi este aplicată artei în general, sau unei ramuri anume a acesteia.

Ansamblul de concepte şi noţiuni cu caracter general, care îşi dovedesc validitatea sau aplicabilitatea în oricare dintre domeniile artistice concrete constituie reperele unei teorii generale a stilisticii. Reflectarea acestora în strânsă legătură cu aspectele distincte ale fiecăruia dintre domeniile artistice particulare constituie obiectul stilisticilor speciale (literară, muzicală, arhitectonică, etc.).

Scanned with OKEN Scanner

# Curs 1 – Generalităţi

Etimologie: lat. stylus; fr. style. În antichitate era numit astfel un „condei de metal sau de os, ascuţit la un capăt şi turtit la celălalt, cu care se scria pe tăbliţele de ceară". (*Dicţionarul limbii rămâne moderne*).

Definiţie generală (după *Mic dicţionar enciclopedic*):

I -

1. Totalitatea particularităţilor caracteristice unei structuri, civilizaţii, epoci, activităţi ş.a.
2. Concepţie şi mod de exprimare a gândirii, specific unei arte sau unui artist, unui curent, unei epoci, unei şcoli artistice naţionale ş.a.
   - *Dulcele stil nou* (*il dolce stil nuovo*) = şcoală poetică apărută la Bologna şi Florenţa, în a doua jumătate a sec. 13, ca o reacţie la convenţionalismul poeziei anterioare. Se caracterizează prin sinceritatea inspiraţiei, prin spiritualitatea, elevaţia sentimentelor, celebrate printr-o atenţie deosebită acordată formei poetice (Dante Aligheri, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia).
3. Totalitatea particularităţilor lexicale, morfologice, sintactice, fonetice şi topice, precum şi a procedeelor de exprimare, caracteristice unui individ sau unei categorii de vorbitori.
   - (la pl.) *Stiluri funcţionale* = variante ale limbii literare folosite curent în diferite domenii de activitate (s. ştiinţific, s. publicistic, s. administrativ, s. juridic etc.) exprimate oral sau în scris.
   - *Stil propriu* = aspect al limbii care urmăreşte numai realizarea funcţiunii de comunicare, de informare exactă, obiectivă; folosit mai ales în ştiinţă, în viaţa politică, administrativă etc.
   - *Stil figurat* = aspect al limbii aparţinând artei literare, care urmăreşte realizarea funcţiunii expresive, de transmitere a reacţiei personale a vorbitorului faţă de realitatea respectivă (v. *figuri de stil*)
4. Mod de comportare.
   - *În stil mare* = (înfăptuit, conceput) în proporţii foarte mari.

II –

*Stil calendaristic* = denumire folosită pentru cele două sisteme de calendar:

- *calendarul iulian* (46 î.e.n. / Iuliu Cezar, numit şi *s. vechi*) şi
- *calendarul gregorian* (1582 / Papa Grigore al XIII-lea, numit şi *s. nou*), între care exista iniţial o diferenţă de 10 zile iar azi o diferenţă de 13 zile. În România, calendarul gregorian a fost introdus în 1919, ziua de 1 aprilie 1919 stil vechi devenind 14 aprilie stil nou.

Scanned with OKEN Scanner